

مرة أخرى... ماذا يبقى من المسعدي؟

محمود طرشوثة / جامعي، تونس

ربطتني به عشرات السنين. فجواب الصديق الصادر تلقائياً عن الهوى هو بالطبع: «يبقى من المسعدي كل شيء»، كل ما كتب وكل ما قال، فلا يجذب طعنا واحدا ولا يفزط في فقرة واحدة. وهذا ما دفعنا إلى جمع كل النصوص التي كتبها المسعدي، منذ شرع في النشر سنة 1930، وكل ما قاله من الحديث إلى ما قيل وفاته، فبحثنا عنها في مظأنها المعروفة والمجهولة، في الصحف والمجلات، وفي خزائن الإذاعة والتلفزيون الأعلى رفاه محفوظة في صناديق وثائقه في محلات سكنه المتعاقبة لبنني ذاكرة لأعماله الكاملة في أربعة مجلدات ضخمة، ثلاث منها بالعربية وواحد بالفرنسية قارب مجموع صفحاتها الألفي صفحة.

إلا أن السؤال لم يوجّه إلى الصديق فحسب، بل إلى الباحث الجامعي. لذلك ينتظر منه أن يسلك سبيل الموضوعية المنهجية فيتجرد من عاطفته وميوله الذاتية وينظر في كامل إنتاج المسعدي نظرة علمية حسب مقاييس صارمة قصد التمييز بين الخالد من النصوص، الباقي مدى الدهر، والظرفي منها، الزائل بزوال مناسبه. فالمسؤولية ثقيلة والمعاناة شديدة لكن كل شيء يهون في سبيل الوصول إلى الحقائق العلمية. وما تكبدنا مثل هذه المعاناة إلا ليقينا بأهمية الراهن: فنحن عندما نتساءل: «ماذا يبقى من المسعدي؟». فنحن نفكر في مدى إمكانية تنزيله

تحتفل تونس هذه السنة إلى موفى شهر جوان 2012 بمئوية الكاتب الكبير والمفكر والباحث محمود المسعدي، إنسانا ومثقفا، ونقائيا وسياسيا. فرأينا بهذه المناسبة أن نعود إلى النص الذي يبرّنا به إسهام جامعة متّوبة الدكتور الفخرية إليه يوم 12 أكتوبر 2007 أي بعد وفاته (16 ديسمبر 2004) بثلاث سنوات. وقد صحتنا في هذا العرض أعماله إلى أربع منظومات: نقدية وفكرية وعلمية وإبداعية لمعرفة أي المنظومات أبقى مدى الدهر.

هذا سؤال طبيعي يطرح إثر انسحاب كل كاتب كبير أو شاعر شهير أو مفكر مرمّ على إنتاجه الفكري أحقاب زمنية، فصار الزمن مصفاة تستصفي الخالد من الأفكار، والإنساني من القيم، والأصيل من الأشعار.

وقد طرّح هذا السؤال إثر وفاة طه حسين وغيره من كبار الأدباء لمعرفة ما يصمد من إنتاجهم الغزير أمام فعل الزمن وزوال حجاب المعاصرة فكان الجواب عميق الدلالة.

لكن السؤال «ماذا يبقى من المسعدي؟» يتحول إلى فتح بل إلى امتحان عندما يطرح عليّ أنا بالذات وفي مثل هذه المناسبة وفي هذا الإطار الجامعي الساعي إلى الحقائق العلمية عن طريق التجرد والموضوعية. ذلك لأنني ما فتئت أبوح بعشقي العامر لأدب المسعدي، وأذكر بوشائج الصداقة التي

- وأخيراً منظومة إبداعية نجدها في «السد» و«حدث أبو هريرة قال...» و«مولد النسيان» و«من أيام عمران» و«المسافر» و«السندباد والطهارة» و«بظاهر القيروان» وهي نصوص عصية على التصنيف ضمن الأجناس الأدبية المعروفة كالقصّة والرواية والمسرحية والحديث والخبر لأنها تنصهرها جميعاً وتتجاوزها. وإنّ تصافر هذه المنظومات الأربع هو الذي دفعنا في مقدّمتنا للأعمال الكاملة إلى اعتبار المسعدي «ظاهرة».

1 - المنظومة النقدية :

نجدها في مدونتين متفاوتتين حجماً وأهمية: مدونة نظرية عرّف فيها مفهوم الأدب ووظيفته ومدونة تطبيقية مارس فيها النقد على نصوص عربية قديمة أهمّها لزوميات المعري وخبر في كتاب «الأغاني» حول تزعم أبي العتاهية، وعلى نصوص غريبة حديثة أقّمها رواية لبرنار شو موضوعها الإنسان الأرضي ونصوص لآلان حول فنّ الشعر وكتاب لبول فالري عن الفن التشكيلي، نضيف إليها تحاليل نقدية لأدب الشخصية في حوارات ومحاضرات. ويتلخص مفهومه للأدب في تخليصه من الالتزام الأيديولوجي وتأكيده على حرية الأديب واعتبار الأدب «منشأ للكبان». وهذه نظرية عميقة الدلالة على دور الأدب في ابتداع قيم إنسانية وجمالية جديدة.

أمّا الممارسة النقدية فهي لم تكن مقصودة في حدّ ذاتها بل هي في خدمة إنتاجه الإبداعي إذ غيّب الأدب العربي الحديث في مشرقه ومغربيه وخاصة في تونس وتحول من التراث العربي إلى الأدب الأوروبي الحديث. وقد انتقى النصوص التي اشتغل عليها بسبب علاقتها بقيمه الشخصية وخاصة منها ما يرتبط بتصور الإنسان الأرضي الذي يتحدّى الأقدار بإرادته ليبنى عالماً جديداً وما يمتّ بصلة إلى فنّ الشعر وتجويد الأساليب وهو ما دأب عليه في كامل إنتاجه. وقد ألحّ على وجوب تمّاهي الناقد مع النصوص التي يتقدّها رافضاً التحليل والشرح واعتماد الأخبار لتفسير الشعر. ونظرية التماهي هذه ليست بعيدة عن الارتسامية

مع الخالدين من المبدعين أمثال المعري والمتنبي وابن عربي وعمر الخيام وهوميروس وشكسبير وفكتور هوغو وابن رشد وابن خلدون وغيرهم، فتساءل: لماذا تظهر آلاف الأسماء وتنفى في حين تبقى قلّة منها على مرّ الدهور تفرزها الإنسانية قاطبة بعد أن يفعل الزمّن فعله المصقّي؟ فكان لابدّ من تصنيف إنتاج المسعدي إلى جملة من الأصناف الأدبية والنظر في كلّ صنف منها لمعرفة مدى إمكانية بقائه. ولن يتسنى فرز ما يحتمل بقاءه وما ينتظر زواله إلاّ باعتماد مقاييس الفنّ والفكر والنقد الأدبي، وهي مقاييس كونية ونسبية في الآن نفسه لأنّ الكوني يمزّج حتماً عبر النسبي فيقرّه أو ينفيه. وإذا عكسنا الجدليّة قلنا: لا يصير الإبداع كونياً إلاّ إذا قام على المحلي وانطلق منه. وما صار كتاب «ألف ليلة وليلة» أبداً كونياً إلاّ بعد أن تجرّد في واقع رواته وأوطانهم ومخيلاتهم.

وإذا رمنا تصنيف إنتاج المسعدي وجدنا قصصاً وروايات، وتأملات ومقالات، ومحاضرات وفتاحيات، ومقدّمات لكتب مختلفة، وبحوثاً علمية وحوارات تلفزية وأحاديث صحفية وتحاليل شتى. تلك هي الأصناف التي صاغ فيها محمود المسعدي أفكاره ومواقفه، وتخييله ومواجهه باللغتين العربية والفرنسية جاعلاً لكلّ موضوع الشكل المناسب له.

وإذا عمّدنا إلى تصنيف آخر لأعمال المسعدي أمكن الحديث عن أربع منظومات:

- منظومة نقدية نجدها في المقالات والمحاضرات وفتاحيات الباحث المنشورة في كتابه «تأصيلاً لكيان» وفي المقدّمات والحوارات المنشورة في المجلّد الثالث من أعماله الكاملة.

- منظومة فكرية نجدها أيضاً في مقالاته ومحاضراته في مؤتمرات الأديباء العرب وفي بعض الجامعات الأوروبية وكذلك في تأملاته باللغتين. وقد تناول فيها صنفين من القضايا: قضايا الوجود وقضايا العصر.

- منظومة علميّة ضمّت بحثه الأسلوبية في «الانقياد في السجع العربي» بالفرنسية ثم بالعربية.

مسألة الإيمان :

فقد تحدّث المسعدي عن الإيمان ودوافعه وطبيعته في تأملاته القصيرة بالعربية والفرنسية. وموقفه منه فيها لا يختلف كثيرا عما بينته في مقالاته في الأربعينات بخصوص مشكلة المعرفة ومصدرها الحسي العقلي ومصدرها الآخر الذي يتجاوز العقل والمنطق والقريب من المعرفة الغنوصية الصوفية. فثمة علاقة بين عجز العقل عن إدراك ما وراء المادّة وبين نشأة الإيمان. يقول في إحدى تأملاته بوضوح: «عجز العقل الإنساني مفتاح الغيب والإيمان» (1) فكان هناك قطيعة بين العقل والإيمان فلا يدرك الإنسان الغيب إلّا إذا يئس من قدرة عقله على إدراكه فتخلّى عنه واستعمل أدوات أخرى للكشف.

والإيمان في نظر المسعدي مقترن بالحيرة، بدونها لا يكون صادقا ولا مجديا: «لا أعرف إيمانا صادقا لا تسنده حيرة». (2) فهو يميّز بين الإيمان الساذج الذي يعتبره حقا وولادة طبع والإيمان الناتج عن الشك والبحث وعن «عشق المطلق» و«التوق إلى الأبد» (3). إذ «لا وجود لإيمان حقّ إلّا في الشك». فالإيمان الأعمى نقي للكيان» ويقول أيضا: «الإيمان أصدقه شكّ الحائر الذي لا يزال يطلب ويطلب حتى يجد، وأحققه إسلام المسلم الذي لا يطلب ولا يجد فيقف جامد النفس والعقل» (4) ومثلما يرفض ساذج الإيمان يرفض الكفر الأعمى ويعتبره مصدر شقاء: «أقسى الشقاء الكفر الأعمى، وأقسى البلادة الإيمان الساذج» (5). تلك إذن شروط الإيمان الصادق، مطمح عسير المثال يُطلب فلا يدرك إلّا عن طريق الحيرة والمعاناة. فهو الذي يضع حداً للحيرة والمعاناة إذا حصل نتيجة البحث المتجدد والسعي المتواصل.

يقول المسعدي: «الإيمان رفض ما هو إنسانيّ وهروب نحو ملجأ يتجاوز الإنسان» (6) ويقول أيضا: «الإيمان هو طلب النجدة للقضاء على اليأس ويصفه رفضا للعدم فإنّه ما يحتاج إليه» (7). فالإيمان في هذا التصوّر تلبية حاجة إنسانية ناتجة عن رفض العدم. وقد أكّد المسعدي هذا العدم في مناسبات عديدة خاصة عند حديثه عن الموت الذي يعتبره «بابا خدعة ليس وراءه إلّا العدم» (8) وهذا أقسى

لكنها تتجاوزها بوجود استيطان النصّ عوض الاكتفاء بالتعبير عمّا يتركه في النفس من انطباع. فهو لما اشتغل على لزوميات المعري فإنّه تخاصم مع وجدان الشاعر وفكره إلى درجة أحسّ فيها منظمو آلفية أبي العلاء في الأربعينات بشكّه وحيرته بخصوص الإيمان بالبعث فقطّعوا عنه الصوت ومنع من مواصلة تقديم قراءته للزومياته.

2 - المنظومة الفكرية :

لقد بنى المسعدي حياته الأدبية والفكرية على سؤال فرد ولكنه متشعب الأبعاد ينشد معنى وجود الإنسان: «سؤال واحد لا يزال ينشد جوابه: من أنا؟ ومن أين جئت؟ ومنّ أنا؟ وأين السبيل منّي إلّي أو منّي إليك؟ فمتّي إلى الكون وإلى ما وراء الباب الذي وراءه العدم» وهو يرى أن السؤال هو الذي يحقق كيان الإنسان بشرط أن يكون سوّالا دائم التجنّد كالطريق بلا نهاية: «إن كنت تريد أن تكون، وأن تكون إنسانا، فاجمل كلّ حياتك سوّالا، وكلّ طريقك سيّرا لا يني» (417، I - عدد 35). وهذا الذي بنى عليه أسطورة أساف ونابله في «السد» فتحوّلها من رمزية الحجة إلى رمزية الطريق لا تكون طريقا حتى تكون بلا نهاية. وهو يميّز بين الحياة التي ليست في نظرهم إلا «صيرورة ودعومة وفناء» وبين الكيان الذي هو وعي وسؤال. فجعل السؤال كنه الإنسان وكيانه ووعيه. به يفقد طمأنينته فيكون أفتها وتكون أفته.

ولم يكف المسعدي بطرح السؤال والوقوف عنده طيلة حياته بل حاول أن يجيب عنه بطرق مختلفة وإن كان لا يطمئن إلى جواب نهائيّ قاطع إذ اليقين ليس أمرا يسير المثال.

ويمكن التمييز في تفكير المسعدي بين قضايا الوجود وأسئلة العصر فركّز في الأولى على ثلاث هي مشكلة المعرفة ومسألة الإيمان وحرية الإنسان، وركّز في الثانية على دور العرب في بناء الحضارة الراهنة وعلى مفهوم الثقافة وأخيرا على مكانة الإسلام في العصر الحديث. ونقتصر هنا على مسألة واحدة هي:

بالنسبة إلى الشعر . فحلل خصائص السجع الحارجية ثم أساليب التأليف الإيقاعي والبناء النحوي داخل الفقرات مركزا على الإيقاع العددي والكيمات الصوتية التي يتركب منها كل جزء معتمدا جداول إحصائية «مع إشارات مبثوثة حول القيم الدلالية التي يحددها الإيقاع» واعيا بوجود علاقة بين «خاصية الجرس النغمية والمعنى المقصود» وقد اعتمد منهجا استقرائيا يجمع بين التحليل والتركيب اعتبره هيكليا بنويا واعتبره غيره شكلايا وآخرون أسلوبيا ورأى أحد دراسته أنه يوافق المنهج الألسني وأنه «استند على تأسيسات تراثية كما استند على تأسيسات لسانية حديثة» .

وإن أهم ما توصل إليه من استنتاجات ضبط سبعة أركان للسجع هي الازدواج والثقافية والتعادل ومراعاة طول الفقرات والتريد أو الترجيع الدوري والتوازن أي التماثل في الوزن وتناظر الرتبة في التركيب والمقابلة وأخيرا التطويع أي «تطويع التركيب النحوي لمجاورة التركيب الإيقاعي» . وأهم هذه الأركان على الإطلاق من حيث الإضافة العلمية هو الرابع أي «مراعاة عدد المقاطع المتراوح بين ستة مقاطع وأربعة عشر مقطعا... وهو الحذف الأنسي الذي يلائم الطول الطبيعي للتنفس العادي الجاري بدون إغراق وإلإجهاد» . ولم يكتف في طبعته العربية بما قلعه إلى الصرب سنة 1957 بل قام بتحسين بحثه فأحال في طروحه إشكالية تعريف الإيقاع على باحث حديث هو Henri Meshonic وكتابه «نقد الإيقاع» الصادر سنة 1982 كما أحال على كتاب أحمد مطلوب «معجم المصطلحات البلاغية وتطويرها» الصادر ببغداد سنة 1986 وناقش صفاء خلوصي وكتابه «فن التقطيع الشعري والثقافية» وذكر في ملحق ثاب أعمال أساتذة الجامعة التونسية عبد القادر المهيري عبد السلام المسدي وحماضي صمود والطيب البكوش ورشاد الحمزاوي وتعريب المرحوم صالح القرماضي لكتاب كاتينو «دروس في الألسنية» وجميع كتبهم صدرت بعد 1957 . وكأنه بهذا التحين قد عبر عن ارتياحه للمدرسة التونسية في اللسانيات فاعترف بفضلهم جميعا وبفضل الزملاء الذين ساعدوه على تعريب بحثه وتحسينه الأساندة هشام الريفي ورشيد الغزي ومحمد الشاوش .

ما فيه . لذلك كان على الإنسان أن يؤث هذا العدم بشيء ما فابتكر الله وجعله مكان ذلك العدم وآمن بوجوده حتى يخفف من وطأة العدم وسطوته . فكان الله حسب هذا المنظور صنبعة الإنسان وليس العكس، اشتق من خوفة فصارا شيئا واحدا وصار «خير ما في الإنسان هو الله» (9) وصار «الإنسان بلا إله كأننا بلا روح» (10) بل أكثر من ذلك «حالما يشرع الإنسان في البحث عن نفسه يجب الله : أناها» (11) . ولا تخفى المزعة الصوفية في هذا التصور للإيمان . فهو نوع من الكشف يصل إليه طالبيه بعد معاناة البحث وينتهي إلى نوع من الحلول يتمهى فيه الإنسان مع الله . لذلك يرى المسعدي أن «الإيمان بالله هو الإيمان بالإنسان بل قل إن الإيمان بالإنسان هو الإيمان بالله» . فالقولان سواء ما دام الإنسان مشغوقا بالخلق والإبداع وفاء منه وشكرا للذي أمر كل شيء أن يكون فكان» (12) . وهكذا يكون الإنسان على صورة الله خالقا مبدعا . وهذا ليس تمجدا له ولا مطاولة بل هو اعتراف به وقدرته وبوجوده داخل كيانه .

هل هذا هو الذي وصل إليه المسعدي نفسه بعد أن جعل كامل حياته وكامل فقه وكامل بحثه قائمة على ذلك السؤال الفرد الذي انطلقنا منه للتفكير في منظومة المسعدي الفكرية؟

كلّا ! فالمسعدي في آخر حياته قد ضبط بوضوح ما انتهى إليه بعد طرح ذلك السؤال من أنا؟ ومن أين جئت؟ ومن أنا؟ وأين السبيل مني إلى أو مني إليك؟ فمَنّي إلى الكون وإلى ما وراء الباب الذي وراءه العدم؟ سؤال متشعب الأبعاد كان يقترب من جوابه بقدر ما يتعد عنه . ويبدو أنه بقي كذلك إلى آخر حياته .

3 - المنظومة العلمية :

تقتصر على بحث واحد نشره باللغتين الفرنسية والعربية حول «الإيقاع في الشعر العربي» في ما يقارب المائتي صفحة أراد أن ينظر فيه لأليات التي بها يتحول الشعر المرسل إلى السجع على غرار ما فعله الخليل بن أحمد

السجع وفي غيره من ضروب الكلام الموقّع» وإن جاءت ملاحظاته «حول أثر الإيقاع في المعنى وما يرتبط به من قيم دلالية ... متفرقة في كتابه» وهي «ملاحظات تساعد على توسيع في جميع الاتجاهات».

وقد رأى الأستاذ محمد عبد المطلب أنّه «ربما اقتضى الأمر تعديل بعض أدوات التحليل أو إضافة أدوات جديدة يفرسها النص ذاته لتكتسب النظرية شرعية متجددة» والمسعدي نفسه واثق أنّ كلّ بحث علمي «لا يمثل حقيقة قارة وإنما هو نظرة ثابتة في الحال سريعاً ما يتجاوزها العلم في المثال» لذلك ختم بحثه بهذا الرأي الصادر عن تواضع العلماء: «ولا ندعي أنه القول الفصل ما دمنا نؤمن بأن كلّ الاستنتاجات العلمية لا تفيد حقائق أو افتراضات ثابتة إلّا لأجل مستوى محدود».

ونحن بدورنا نرى أنّ المنظومة العلمية باقية ما لم يقع تجاوزها باكتشاف ينقضها. فيقارن ليس مرتبطاً بها بقدر ما هو مرتبط بغيرها من البحوث والاجتهادات.

وإنّ التمييز بين قضايا الوجود وأسئلة العصر من شأنه أن يساعد على معرفة الفرق بين مسائل وجودية فكر فيها الإنسان في مختلف العصور وحاول أن يجد لها حلولاً مثل التساؤل عن أصل الإنسان وحقيقة كيانه ومزنته في الكون وحدود حريته، ومشكلة المعرفة وأدواتها العقلية والغيبية، ومسألة الإيمان بقوة خالقة للكون لا تترك بالحواس ولا بالعقل، وبين مسائل طريفة كدور العرب في بناء الحضارة الحديثة، ودور الإسلام في العصر الحديث، ومفهوم الثقافة وطرق بنائها. وإذا كانت أسئلة العصر تتغير بتغير الظروف والمكان فإنّ قضايا الوجود أزليّة ما فتئ الإنسان يحاول إيجاد حلول لها. وإنّ تراكم الأفكار لا يزيدها إلّا إغناءً. والطريقة التي قارب بها المسعدي تلك القضايا والقيم التي بنى عليها فكره تجعل ما كتبه عنها باقياً بيقائنها وما كتبه عن أسئلة العصر زائلاً بزوالها - ومّا يضمن ذلك البقاء التعبير عن التجربة الذاتية في أسلوب لا يخلو من الفنّ والإمتاع. هو أسلوب المنظومة الإبداعية.

فهذه منظومة علمية متجددة قامت على منهج استقرائي واضح الأركان اعتمد تحليل المقاطع والأصوات وجداول إحصائية دقيقة.

أمّا المنظومة الرابعة أي الإبداعية فلها شأن آخر نعود إليه بعد تقييم المنظومات الثلاث السابقة لمعرفة مدى حظها من البقاء.

تقييم المنظومات الثلاث :

نعكس الترتيب فنبداً بالعلمية معتمدين على أهل الاختصاص، علماء اللسانيات الذين خصوا بحثه هذا بنودة عربية في نفس القاعة سنة 1997 وبحضور الباحث محمود المسعدي وقد نشرت أشغال هذه الندوة في كتاب أشرف عليه الأستاذ عبد السلام المسدي الذي قيم البحث بقوله: «ولم يكن لهذا البحث من فضل إلا المصادرة على أن في اللغة نظاماً إيقاعياً خفياً يصنع فيها صنعه، ويصنع صنعه في من يتلقاها، لكان يكفي ذلك جزءاً واستماراً». واعتبر الأستاذ محمد عبد المطلب المسعدي في هذا العمل مؤسساً في قوله: «لقد انتهى الجهد الذي قدّمه المفكر الكبير محمود المسعدي إلى تأسيس إطار نظري ملازم لإجراء تطبيقي» كما اعتبر «أن هذه الدراسة تمثل حداثاً بالنسبة إلى لحظة الحضور التي تعاشها. فما بالنا إذا كانت الدراسة كتبت قبل أن تستفيض المناهج اللغوية بما تحتويه من أساليب في التعامل مع النص الأدبي في الواقع الغربي سواء في ذلك التعامل الصوتي أو المعجمي أو الدلالي» واعترف له الأستاذ عبد الله صولة في مجال دراسة السجع في قوله الطريف: «إنّ المسعدي لم يكتف في سدّ هذه الثغرة بالزيادة، فتى بفضل الإفادة، وله فوق ذلك زيادة». ونختم هذه الشهادات بتقييم الأستاذ محمد الهادي الطرابلسي لهذا البحث قدّمه في ندوة عن المسعدي عقدناها بطرابلس منذ ستين قال فيها: «وفي الجملة نرى أنّ المسعدي وثّق في كتابه إلى تقديم صورة للإيقاع في السجع العربي غنية متكاملة العناصر، دقيقة رغم قلة أدوات بحثه وتقدّم عهده». إلّا أنّ الأستاذ الطرابلسي كان يودّ لو لم يُقَصّ المسعدي عمداً قيمة الإيقاع الدلالية في

4 - المنظومة الإبداعية :

العربية وتعبيراً معه استشراف بأفاق أدب إنساني يتجاوز الحدود المألوفة، فترامى أطرافه إلى وجود طلق فسح.

«فوق كلّ المظنات أن محمود المسعدي اسم استحلال مؤسسة قائمة بنفسها حتى أمسى في أدب سلطة يحتكم إليها من يحتكم ويتخاصم في أمرها من يختصم، ولكن الجميع من أهل الأدب لا يملكون جنوحاً عنها بفهم أو بلون فهم».

وإذا كان لا يذ من جواب صريح ومباشر على السؤال الذي انطلقنا منه «ماذا يبقى من المسعدي؟» قلنا إنّ المنظومة الأدبية متكوّنة من أركان مثبوتة ومتفرقة ربما يعسر أن تضاهي النظريات النقدية الحديثة والشكاملة الأركان، وإن المنظومة الفكرية مرتبط جلّها بقضايا ظرفية تزول بزوال ظروفها، لكن يبقى مع ذلك ثمة التفكير في أسئلة الوجود والكيان والإيمان وحرية الإنسان، وإن المنظومة العلمية نتيجة بحث علمي بالأدوات المتوفرة زمن البحث فيكون بقاء استنتاجاته وإضافاته زهين تجاوزها باكتشاف أدوات جديدة وبلوغ حقائق علمية جديدة، وإن المنظومة الإبداعية لا يتطرق إليها الشك لحظة فهي ستضاف بأكملها إلى تراث الإنسانية بإخلاق وتساهم في بنائه مدى الدهر.

هي الوحيدة التي لا يتطرق إليها الشك في البقاء، وخلافاً للمنظومات السابقة فإنها لا تقبل التجزئة ولا التمييز بين الأزلّي والظرفي من الأسئلة. فجميع الآثار الإبداعية التي كتبها المسعدي، «حدث أبو هريرة قال...» و«السبد» و«مولد النسيان» و«من أيام عمران» و«المسافر» و«السنباد والطهارة» نصوص مبتكرة كتبت على غير مثال أضافت إلى الأدب العربي الحديث وإلى الأدب العالمي مساوئلات جديدة في شكل جديد ليس خلاصة أشكال تراثية وأشكال حديثة بقدر ما هو صهر خلّاق لها في لغة حاول الأستاذ توفيق بكار نعتها فلم يجد أبْلغ من عبارة «هي لغة المسعدي»، «لغة فريدة في أدبنا العربي قديمه وحديثه، هي لغة فاتح من الفاتحين في الأدب، من تراهم جدرين بمجد تعجيد نظرة الأدباء إلى شؤون الفن وأساليب البلاغة». وهذا وغيره هو الذي جعل الأستاذ عبد السلام المسدي يعتبر المسعدي مؤسسة «تارة» و«سلطة» أخرى يقول: «محمود المسعدي: محمود المسعدي اسم اخترق بكتابات الإبداعية الحس العربي الحديث، ثم تشكل منه في الضمير الجماعي وعي جديد بالطاقت الكاملة في اللغة

الهوامش والإحالات

- 1) ن. م. I، 410 (عدد 8).
- 2) ن. م. I، 422 (عدد 63).
- 3) ن. م. I، 423 (عدد 68).
- 4) ن. م. IV، 456 (عدد 98، بالفرنسية).
- 5) ن. م. I، 411 (عدد 15).
- 6) ن. م. IV، 462 (عدد 145 بالفرنسية).
- 7) ن. م. IV، 453 (عدد 79، بالفرنسية).
- 8) ن. م. I، 409 (عدد 2).
- 9) ن. م. I، 428 (عدد 88).
- 10) ن. م. IV، 460 (عدد 136 بالفرنسية).
- 11) ن. م. IV، 460 (عدد 127 بالفرنسية).
- 12) ن. م. I، 421 (عدد 56).

ما الذي لم يُقرأ بعدُ من محمود المسعدي، الأديب الفيلسوف أم الفيلسوف الأديب ؟

مصطفى الكيلاني / جامعي، تونس

1- في البدء : أعمال محمود المسعدي وسؤال المقروئية.

قد يتهدّد الكتابة المختلفة خطرُ التمزّج في كلّ عصر ومصر عند تحويلها من المتعدّد إلى الواحد، ومن المتحرّك إلى الساكن، ومن منفتحة المعنى إلى ثابتة. ذلك إما بمرسّل له جُلّ الأدياء المبدعين، تقريباً، إذ سرعان ما حولتهم مقوِّمة النقد، لا القراءة الحرّة، إلى علامات باهية في أنبياء من التأويل المجحف والتشويه بالتقديس أو التبخيس، بالتاليه أو التكتفير. ودلّينا على هذا النهج السائد ما حدث في ثرائنا العربيّ الإسلاميّ لصالح بن عبد القدّوس والحلاج وأبي العلاء المعرّي، على سبيل المثال لا الحصر.

ولعلّ أشدّ الأعمال التقديّة خطراً على الإبداع المختلف ما يسعى إلى اختصار مجمل التجربة الإبداعية في مُحصّل نتائج تُضحي جاهزة نتيجة التداول القائم على التكرار والتسليم بالمتجز النهائي من الحكم، كأن يتحوّل أدب محمود المسعدي إلى ظاهرة لغويّة مُجتزأة خدّمة لقصد بحثيّ مُسبق يُراد به الاستدلال على مفاهيم لسانية أو ينحصر في دائرة الاهتمام بالحدّ الأجناسيّ ضمن كتابة لا تلتزم بتسقيج الجنس الأدبيّ، كأن تصل بين جماليّة الإبداع وحضور الفكرة ولا تُغلب أيّ وجه منهما على الآخر، أو يخضع لطغيان المناهج التقديّة الحريضة على الوصفيّة وإثبات

مفاهيم مُسبقة يتحوّل بها النصّ الأدبيّ إلى ذريعة منهجية فحسب تكتفي عادة بظواهر الدالّ الأدبيّ ومُلامسة الدلالة، وقلما تجازف بالبحث في أعماق البنية حيث المعاني التلبّسة بطولها بالنصّ وفجواته العميقة المعتمة أو القفز اللافت للنظر على جماليّة الكتابة المسعدية وممارسة ضروب أخرى من الاجتهاد للدلالّة بحجف التأويل، كاختصار الحكمة لدى محمود المسعدي في وعي الثورة والفعل والإرادة والإيمان والشكّ والتصوّف والعبث...، وغير ذلك من التأويلات المتعجّلة المطمئنة عادة.

فتشترك البحوث الخاصة بالشكل تمثّلاً في اللغة والأسلوب ومختلف أوجه الاستخدام الاستعاريّ والبحوث الأخرى التي تنجّه إلى الدلالة أو المعنى في أداء هذا الخطر سواء تعلّق الأمر بظواهر النصّ أو خفيّه (1).

والنتيجة أنّ ما حدث لمحمود المسعدي حدث أيضاً لأبي القاسم الشابي، وإن تباينت أسماء قُرأتهما أحياناً كثيرة. إلّا أنّ هذه الملاحظات البدئية لا تنفي أهميّة النثر القليل من الدراسات والبحوث، في تقديرنا، التي أمكن لها مُقاربة توقّح الحال الكاتبة المسعدية بضرب من التماهي المُخصب لجديد القراءة التقديّة تحليلاً وتأويلاً (2).

وليس القصد بهذا الحكم العامّ نفي القيمة الماثلة في مجمل ما تحقّق من دراسات وبحوث مُنذ خمسينات القرن

وَتُخَلِّصُهَا من أوهام القراءة التقليدية التي راحت بقصد أو غير قصد على صفة الإله أو الصنم الذي طالما انتصر عليها محمود المسعدي في مُجمل ما كتب، هذه القراءة/ القراءات التي تُعَلِّي عادة من ظاهر المثال الصنم كي تنزل به إلى أسافل الاستخدام الرمزي الباهت، تاجر الأصنام قديما يعتمد الرمز أداة للربح العاجل، فيقضي هلاكه التام كي تحيا تجارته بذلك وتربو.

فما حدث لمحمود المسعدي عند تلقّي أعماله شيء بما حدث لأعلام الثقافة التونسية عامة، كأن تسمى القراءة، هنا عادةً، إلى الوصف والتمجيد وقُلما تُشير إلى مواطن الحلل والارتباك والتكرار غير الطوبختي والتسّر بإخفاه الرأي مخافة تضيق مصلحة ما والتناقض والجمع بين أفكار لا يمكن المؤلفات بينها نتيجة الإذعان أحيانا لمواقف سهلة آمنة. وإن في هذا النوع من القراءة ما يُعَلِّي من شأن المفرد ويكسب الصفة البشيرة والتاريخية بما يتضح مُركبًا متداخلًا عَوَضَ واحدةٍ المعنى واستوراه وغائله الذي يُوَسِّخُ لدى الأجيال اللاّحقة رُتُوبية المعرفة وصنمية الأب أو الجدّ وغياب فكرة النقصان التي هي أساس الكيان ومرجعه، هذه الفكرة النشطة المُولَّدة للكثير من الحالات والأفكار في جُل أعماله مجبوء المسعدي الأدبية والفكرية.

إلّا أنّ ما أغرزه المسعدي من مشروعه الأدبي والفكرتي ليس إلّا النُزْر القليل لأسباب الوجود الإنسانيّ عامة المحدّد بالمكان والزمان، وانصراف الكاتب إلى شؤون أخرى سياسية واجتماعية شغلت باله طيلة عقود، ثمّ إنّ ما استقرّ كتابةً من هذا المشروع انصَف بالكُتَيْبة (التراكم) رغم قلته النسبية، إن نظرنّا في الأعوام التسعين، تقريبا، التي عاشها الكاتب، فلا تُعَدُّ ولا يُدالّ عبدا «السندباد والطهارة» هذا النصّ الموجز المختلف، في تقديرنا، عن غيره من النصوص الأخرى المشابهة، وقد كان بالإمكان إن سار على نهجه أن يتدفع به في طريق جليدية من الإبداع الأدبي والفكرتي قد تُثمر أعمالا كبرى تتجاوز الحدود الوطنية إلى العالم.

إلّا أنّ توقّف مشروع المسعدي بفعل إرادته عند الانصراف، كما أسلفنا، إلى شؤون أخرى غير الكتابة والاكْتفاء بمقالات وتصريحات إذاعية وصحافية ومحاضرات

الماضي إلى اليوم لما أثبتته من تنوّع واختلاف يُؤكِّد بما لا يدع مجالاً للشكّ المكانة الإبداعية لنصّ المسعدي، إذ ثمة نصوص أدبية وأعمال فكرية سُرعان ما تظهر وسُرعان ما تختفي كتار الهشيم، فلا يتبقى منها إلّا علامة الأثر ترد عَرَضًا في زخم هائل من المعلومات التي يُراد بها التوثيق، لاغير، وثمة أعمال أخرى لا تكتفي بقراءة واحدة وزمن قرائيّ واحد أيضا، إذ راحت على تاريخ الوجود عَوَضًا عن طاهر التاريخ الأدبي وجعلت من اللحظة زما يتدفع بحركة دورانية تُسَع وتعمق، زما لا ينحصر في طوق زميّته، لما يُكَمِّله النصّ المسعديّ من وشم أو رسم تحدّي به الوجودية رمال العدم. ودلينا على هذا الزمن الوجوديّ الذي اعتقد فيه أدينا الفيلسوف أو فيلسوفنا الأديب انتضاح مخربة الكتابة يُختلف أصواتها ونبرات هذه الأصوات على وسع الاشتغال التناسّي استرجاعا واستباقا، كأن نُحْمِل النصوص في البُعد الاسترجاعيّ على أصول/ تراثات ضاربة في القدم مُحَصِّل نفاثة إناسية (أنثروبولوجية) مُتعدّدة المراجع عند فتح الأساطير على الأديان والأديان على المفاهيم الفلسفية والأدب على فنون أخرى والتاريخ على الوجود والوجود على التاريخ، وفي البعد الاستباقيّ على ما يظنّ محلّ سُؤال تتفاذه الحيرة ويتجاذبه الشكّ واليقين بإمكان القراءة أو إمكاناتها عند البحث في «النصّ الآخر» (3)، ذاك الواصل بين مُختلف النصوص المنجزّة، وهو الذي انقال بعضه لا كُلّه ليتراءى في ما وراء المنجز الكتابيّ مشروعا لم يتحقّق منه إلّا النُزْر القليل في حياة الذات الكتابية.

2- سُؤال المُنْجَز واللا-مُنْجَز كتابةً وقراءةً

هُنا يتقاطع سُؤالان في مجال مساءلة واحدة مُشتركة: ما الذي لم يُنْجَز محمود المسعدي كتابةً رغم ضخامة ما تحقّق؟ وما الذي لم يُقرأ بعد عودًا إلى المنجز ومُختلفه؟

وكأنّ الإجابة على أحد هذين السؤاليّين مشروطة بالإجابة على الآخر، مثلما نُحاول بالخوض فيها إعادة محمود المسعدي إلى نصّه وإرجاع هذا النصّ إلى مشروع الكتابة المائل في طوايا المنجز الكتابيّ وخفيايه كي نُكسب الكتابة السعدية طابعها الإنسانيّ الذي لولاه لما كانت

تتمثل مشروع السعدي الكتابي الحاضر في الأعمال الستة المذكورة. وسؤالنا في هذا المقام تحديداً: كيف تواصل هذه الأعمال؟ وكيف تتنقذ؟ هل تتعاقب لتختلف أسلوبها ودلالة، بدءاً بـ«حدث أبو هريرة قال...» (6)، ومروراً بـ«مولد النسيان» و«المسافر» (7) و«السندباد والطهارة» و«من أيام عمران»، وهي نصوص تُكتب جميعها في أربعينات القرن الماضي، ووصولاً إلى «السدة»، هذا النص الذي أنهى به محمود السعدي تجربته الإبداعية كي يُواصل كتابة المقال والخطابة والتأمل (الأقوال المختصرة) والخطب الرسمية الملزمة لوظائفه الإدارية والسياسية، والأحاديث الإذاعية والصحافية والتلفزيونية...

وإذا استثنينا «تأملاته» التي هي أقرب الهوامش إلى القنن الإبداعية المذكورة فإنّ الكمّ الآخر من النصوص هو من قبيل الهوامش العامة التي قد تساعد من بعيد على ثقل تاريخ التجربة الإبداعية دون اعتبارها من المراجع الموثوق بها في الكشف عن أغوار هذه التجربة. فهم يُعرّف المتجَرّ الإبداعي لمحمود السعدي تحديداً؟

إنّ قارئ النصوص الأدبية الستة المذكورة يلاحظ شبه التماثل والتكرار، على وجه الخصوص، بين كلّ من «حدث أبو هريرة قال» و«مولد النسيان» و«من أيام عمران» و«السدة» مع اختلاف في الأسلوب والتّمثّل الإبداعيّ ضمن «المسافر» و«السندباد والطهارة».

وكأنّ الحوار الذهنيّ للذات المُفكّرة الواحدة ضمن النصوص الأربعة يُقابلهُ توجّه إلى الحدث الذي لا يخلو من تفكير وتأمّل في التّصنيف المذكورين الآخرين. أمّا المشترك الدلاليّ المرجعيّ بين مجمل الأعمال فهو ضرب من الترجمة الذاتية المُفسّرة التي اقترن اشتغالها بمجموع حالات/مواقف تتّزلّت في سياقات مختلفة، هي لحظات مُتباعدة في المكان والزمان. لذلك يتبين مفهومنا للأداء الترجماتيّ: حضور الترجماتيّ في السرد الأدبيّ التخييليّ ضمن «حدث أبو هريرة قال...» و«مولد النسيان» و«من أيام عمران» و«السدة» وأداء القصد الترجماتيّ بصفة بدئية ومرجعية في «المسافر» و«السندباد والطهارة» من غير التقطع مع جماليّة السرد التخييليّ.

بين الحين والآخر مُنذ ستّينات القرن الماضي إلى آخرياته حياته قضى الاكتفاء بتجنّزه الأوّل الذي لو ازداد تراكمًا لا يمكن، ربما، تحقيق اندفاع قويّ مُؤلّد لنصّ آخر هو سليل كلّ من كتابة الأفكار، كالمثال في «السدة» و«حدث أبو هريرة قال...» و«مولد النسيان» و«من أيام عمران» و«المسافر»، وكتابة الوقائع الحيّة العنيفة الصادمة المروّجة حياةً، كالوارد في «السندباد والطهارة». ولعلّ هذا النصّ الحادث الذي كان بالإمكان أن يتكرّر ويسترحي ألقه الحيّ من اللّونين الكتابيّين المذكورين معاً بضرب من التزاوُج المخصب أو يندفع بقوة في نهج «المسافر» مدعوماً بشراء التجربة في الوجود فكراً وسياسة واجتماعاً.

فتسليم القراءة بأكملها المنجز من تجربة الكتابة السعدية، بناء على الملاحظات السابقة، يتناقض وروح القراءة/القراءات المُفترضة، هُنا المُفسّرة حيناً والصريحة حيناً آخر في ذات النصّ المنجز، هذا النداء المائل بمختلف أصداؤه في مُجمل الأعمال الداعي إلى التواضّل الحيّ بضرب من الحوار المخصب بين الذات الكاتبة والذات القارئة (4).

3- ماذا عن المُنجز الإبداعيّ؟

تستوقفنا أعمال السعدي الإبداعية، وتحديداً «السدة» و«حدث أبو هريرة قال» و«مولد النسيان» و«المسافر» و«السندباد والطهارة» و«من أيام عمران» (5).

أمّا أعماله النقدية والفكرية الأخرى فهي من قبيل الهوامش الداعمة لهذه التّون المذكورة. وقد نستضيء بها على هذه الأعمال الإبداعية أحياناً، وقد لا تساعد على ذلك أحياناً أخرى، إنّ نزلناها في سياقات مناسباتية تستدعي بالضرورة التبعيد بين عبارة الشخص وموقف الشخصية في بعض المواطن، كأداء خطاب رسميّ أو الإجابة على سؤال فضفاض أو الاستجابة لجاملة ما. وهذا الإشكال لا يُثار فحسب عند قراءة أعمال السعدي الأخرى من مقالات وأحاديث وتصريحات وغيرها، بل يشمل ما شابهها لدى كبار الكُتّاب والمبدعين من مُختلف الأداب، ذلك ما يستدعي التعامل معها بحذر كبير. لذا ارتأينا إيلاء المنجز الإبداعيّ للمقام الأوّل من الأهمية

١- السرد التخيلي الذي يتماهى والترجمة الذاتية :

تُجمّد النصوص الأربعة المذكورة طوريّن في حياة الذات الكاتبة المبدعة والمفلسة في ذات الحين. وما «أبو هريرة قال...» إلا تسمية جامعة بين السارد والمسرد، بين من يكتب وما ينكتب، بين ثقافة نقلية وأخرى عقلية، بين الأصل البهء التراث في اتجاه والحادث والحديث والمكتسب بحكم تجربة الدراسة والوجود في باريس وبُلْدان الشمال عامة يُتَمَدّد الأدب والثقافات في اتجاه آخر. وإذا الانزياح بسيرة أبي هريرة من تاريخ «الفقيه» إلى كتابة «الإنسان» الذي يعيش حيرة التردّد بين حداثة تراثية وأخرى غريبة ولا يمتلك من الحلول، وهو يعيش الغربة والاغتراب بعيداً عن الوطن والأمة، سوى التثبيت بالجذور والعود إلى ثقافة الأصول بضرب من الحوار الديناميكي المخصب بين مُختلف الرؤى الوجودية عبر الشخصيات-الرموز، كان تختلف أسماؤها بين النصوص الأربعة لتشابه في أداء مجموع وظائف وتصوّرات.

فأبو هريرة ومدين وعمران وغيلان هي أسماء شخصيات مرجعية في أداء السرد-التخيلي، إذ تتفرّد وتتعدّد بِمُختلف الأساليب والوضعيّات والأسماء المجازية كبريحية وليلى وداتية وميمونة، مثلما تظهر شخصيات أخرى مساعدة لها للتدليل على الحالات والمواقف المابعدة بين نداء الطبيعة الجسد الماتّة وبين نداء الماء- وراه الروح الفكرة أو المثال لينخرط كلّ من الفنى والفنّاء الراقصين وأبي المدائن وليبد وكهلان وراهب الدير وظلمة وأبي رغال وإساف وثاللة وأسماء ورجيهاد وهند وميراي والبغل الذكي والذئب والألحاف والهواتف والحجارة والوداي والجبل في منظومة سرية عامة.

وكأنّها بهذه الأعمال الأربعة مفتوحة على بعضها البعض تشهد ضرباً من التنادي والتصادي (من الصدى) قوامه أداء الحال الكاتبة بالموقف الحكيم وأدائه بالحال البتعة عن ذات عاشت الغربة واصطدمت بثقافات الشمال، فعادها الحنين إلى ثقافة الشرق، هذه الثقافة المتعدّدة رغم ظاهر واحديتها، إذ هي لا تُنْأَرِق بين النقل والعقل، بين الحدّ والمطلق، بين الجسد والروح كي يشهد مجال الذات التأنّي بالسرد

التخيلي الحوار المخصب بين مختلف الأطراف والأبعاد.

وإنّ اتّسم الحوار في «حدّث أبو هريرة قال...» و«حديث النسيان» و«من أيام عمران» بالفعل المعرفي التاريخي بالوجود الذي يُزَوِّج بين حداثة التراث العربي الإسلامي والحداثة الغربية ضمن طور الابتعاد عن الوطن في زمن الحرب العالمية الثانية فقد جسّد «السّد» باعتباره عملاً سردياً مسرحياً تخييلياً، الطور الثاني من حياة الذات الكاتبة بما يُمكن تسميته الفعل المعرفي الوجودي بالتاريخ الذي لا يقطع مع مُحصّل نتائج الطور الأوّل، إذ يتعلّق الوجود والتاريخ بمعرفة مشتركة استلزمت السرد التخيلي لتغني بإرادة المعرفة بدءاً وإرادة القوة ثانياً أو بقوة المعرفة في ثالث الأعمال الأولى ومعرفة القوة في «السّد»، على وجه الخصوص.

ب- أداء القصد الترججاني الذي لا يقطع مع السرد التخيلي :

يتحوّر السرد من مُسبق الفكرة لأداء الأحداث المعيشة، كالوارد في نصّ «السافر» حيث الاستمرار في أداء الحال المتلبّسة بالموقف والموقف المسكون بالحال، ومفادها الانتصار للشرقي وثقافته: «فالرخام والشرقيّ يعلمان أنّهما دائماً باقيا، وأنهما غلبا الدهر وأفنيا الزمان...» وهذا هو سرّ بقاء الشرقيّ ودوامه على الدهر: هذا الفنى لكلّ حركة واضطراب، وهذا الخلاص من كلّ زمان...» (8).

وكما تتغلب في الذات الكاتبة الحيرة والطمأنينة، ثقافة السؤال وثقافة اليقين فإنّ افتتاح الكيان على المكان (مكثّر تحديداً من الوطن التونسي) يُرْجِع كفة الصراع داخل النفس، كأن يغلب الحلم الطمأنينة واقعية المكان- الوطن على واقع الكابوس الارتعاب الضبابي في اللا-مكان وحشة الكيان.

أمّا «السندباد والطهارة» فهي الأداء الترججاني الذي اقترن وجوده بالمكان الآخر، بوضع الاغتراب، بحالات القلق الذي استبَدّ بالذات الكاتبة وفزّخ مواقف وأصعاباً: «كانت الليلة مأساةً قلّقا قلباً دويّاً، يتصارخ فيها الدمار والكيان وينبئ كلّ شيء عن القرار، كأنّ عدما يجهد إلى الوجود، أو كأنّ حياة تجهد إلى الفناء» (9).

4- في اللا- منجز الإيداعي

لئن تنزل كل من «المسافر» و«السندباد والطهارة» ضمن الطور الأول المذكور الذي تحدد بوغي الكارثة والاعتراب فإن اختلافهما الأسلوبية مقارنة مع النصوص الأخرى المتزامنة معه تقريبا ومع النص اللاحق (السد) يدعما إلى التفكير في الوجه الآخر للمشروع الإيداعي الذي لم يتحقق في حياة محمود للمسعودي الأدبية رغم البدء فيه. فتوجه السرد من الذهن إلى الواقع، ومن الفكرة إلى واقع الحدث بدأت معالمة تتضح بوصف وقائع من الحياة اليومية في «المسافر» والنفاذ إلى أحداث وحالات أكتسب السرد نضج الزمن المكاني والكمي مما تستلزم الكتابة، ولو بصفة بدئية، من قبض المراجع وزحمة الأفكار وتتخذ لها البعض الكثير من ملامح السرد الواقعي وتخرج من حيرة الأساليب والأجناس الأدبية، من الخبر والحديث والحكاية والحوار المسرحي إلى القصة والرواية باعتبارهما جنسين أدبيين قادرين على أداء الحالات والمواقف الفردية والجمعية في واقع الوجود الوطني والقومي والإنساني عامة.

إن سؤال اللا-منجز من مشروع محمود للمسعودي الإيداعي مشروط بالإجابة على سؤال المنجز، ذلك أن التحول الذي شهدته الكتابة المسعودية من أداء الفعل المعرفي التاريخي بالوجود في «حدث أبو هريرة قال...» و«سرد النسيان» ومن «أيام عمران» إلى «السد» هو علامة أداء الفعل المعرفي الوجودي بالتاريخ يحمل في طياته انطلاقة أخرى لهذا الذي أسماه وعي الكتابة الوجودية بالتاريخ.

وبهذا المنظور يتعالتى كل من «المسافر» و«السندباد والطهارة» و«السد»، رغم الطابع الذهني الغالب عليه، في احتمال بدور لوجه أو لبعد آخر للكتابة بعد التفاعل الطويل المُنصَّب بين ثقافة الحيرة والسؤال وثقافة الطمأنينة واليقين كي ينضج إليهما عنصر الواقع التاريخي والمجتمعي.

وكما أسلفنا فإن اللا-منجز الإيداعي لا ينفي أهمية المنجز، إذ أن محبة ابن لأب قد تختلف عن محبة ابن آخر، بين من يرتضي للأب صفة إنسانية بها يُقدَّر مدى قوته وعجزه، نجاسة وفشله في أداء عمل أو تجربة سابقة، وبين من لا يعتد في نقصان الكيان ويتصر لآونة أبدية متكررة ساكنة

عالة بكل شيء خيرة تماماً إذ لا تعرف الخطأ أو الخطيئة. وليس أدل على «آونة» محمود المسعودي الرحيمية المتفتحة الناقصة المُنصبة مما ذكره في أحد أحاديثه بخصوص رفض مصطلح «الدرسة المسعودية» وإنكار صفة «التلاميذ» التابعين له، على حد قوله: «وإني أرى هؤلاء الكتاب الشبان أنهم عبروا عن انتقامهم، وأنهم في مقام التلاميذ...» (10)

إن اللا- منجز، بهذا المنظور، هو بعض مما سميت إلى تسميته «النص الآخر» في مقام بحثي سابق (11) أو «النص المرجعي للكتابة» الذي يتصف بدءاً وانتهاءً بالمشروعية، وهو نص كائن ومفترض في ذات الحين بالنسبة إلى الذات الكاتبة عوداً إلى الفصلية الكاتبة ولا قصديتها، والذات الغائبة عند المقارنة بين مختلف النُظُمات الإيداعية ومحاولة النظر في المحتجب الكامن وراء ظاهر المنجز. لما يبدو نهائياً محدوداً بالكلام يُخفي كلاماً آخر هو بمثابة كلام الصمت، ذاك اللا- نهائي الذي هو سمة الكيان والكون معاً، على حد قول محمود المسعودي في «تأصيلاً لكيان»: «لا نهاية لأي كيان ولا لأي كُنْ. لا نهاية للأفق التوق. الكون الأبدى. لا شيء واحد الوجود. وإنما الفرض الحياة، والقرص...» (12) «الكون وحدها، للضمير وحده، للوجود وجود» دون الكيان - مغرب ونهاية عندها ينهي» (12).

ولأن الكتابة تتخاطب في اللا- نهائي بحكم صفتها الكيانية تدليلاً على الحضور الواعي المقترب باللمسة والموقع، به «الآنية»، كما يرتئي عبد الرحمان بنوي ترجمة «الدازين» (dasein) الهيدغرقي (1:3)، فإن ما تحقِّقه فعلاً يظل محكوماً بالنقصان واللا- نهائي، ذلك ما ينكشف وعياً تراجيدياً لدى كبار المبدعين في مجالات الأدب والفنون في مختلف الأمصار والمصور.

كذا تتعالتى رموز البناء والمعرفة والسفر في أداء هذا الوعي الوجودي الناقص بالكتابة والكتابي المنبسط بالوجود المحكوم بدءاً وانقضاء وفي الأثناء أيضاً بالعدم.

فهذا اللا- منجز المَعْرِف بالمنجز يدفعنا إلى التساؤل بناءً على قوله للمسعودي المرجعية في «من أيام عمران»: «ولولا السؤال والسائل ليقى الكون قفراً والوجود عبثاً وسخراً» (14).

فكيف نُحرّر أدب محمود المسعدي من أخطار البعض الكثير من القراءات التجزئية الوصفية المتأولة حدّ الإجحاف؟ وما الذي نُحرز من القراءة المبدعة المستكشفة؟ وما الذي لم يُحرز بعدُ منها؟

5 - في المُنتجَز القرائيّ؟

إنّ الباحث في القراءات الخاصّة بأعمال المسعدي الإبداعية يُلاحظ في تقدير بدليّ، وفرة الاهتمام بها في تونس وقلته خارج الحدود الوطنية (15). وليس أدل على احتفاء الباحثين والنقاد التونسيّين بمحمود المسعدي ممّا تمثّل من كتب ورسائل جامعيّة بلغت وإحدًا وثلاثين، في حين وصل عدد المقالات والفصول والكتب إلى عشرين ومائة (16) مقارنة مع التزو القليل من القراءات الأجنبية (17). فوفرة اهتمام الباحثين والنقاد التونسيّين بأدب المسعدي لا يُثير أيّ إشكال في مستوى الكمّ باعتبار التواصّل الذي حدث بين الذات الكاتبة والذوات المتلقّنة وتُشاع مجال المقروءة. إلّا أنّ قارئ هذه القراءات يُلاحظ الترجّح شبه الاتّباعي إلى «السّد» ثمّ «حدّث أبو هريرة قال» تسحب انتشار هذين العنصرين في الأوساط الجامعيّة والمدريّة. إلّا دُرِس كلٌّ منهما تداولًا طيلة ما يُقارب المفقود الخبيسة منذ السّنين من القرن الماضي إلى وقت غير بعيد عن الآن

وإذا نظرنا في أسماء هؤلاء القراء الباحثين والنقاد تبين لنا انتماء جلهم إلى أقسام اللغة والأدب العربيّة بالجامعات التونسيّة. وإنّ أمكن لهؤلاء تسليط أضواء الباحث اللسانيّة والأسلوبية والتاريخيّة الأدبيّة والمقاربيّة والدلاليّة إلى حدّ ما فإنّ الجُهد الحِكَميّ أو الفلسفيّ ظلّ ثانويًا عند تناولهم البيهقيّ.

لذلك يستدعي استئناف قراءة المسعدي اليوم البناء على المُنتجَز القرائيّ المذكور والاستفادة من مُحصّل نتائجه والاندفاع خارج دائرة تكرار الأسئلة والمواضيع إلى إنشاء مساهلات جديدة تُشجّع على وجه الخصوص، إلى التفكير، بمقاربات ومنابع مختلفة، في اللُجُز الإبداعية والفكرية العامّة مع الإحالة على مشروع مخصص للكتابة ومفهوم مختلف للوجود. ويستلزم هذا التوجّه الجديد بالضرورة مواصلة ترجمة أعمال المسعدي إلى اللغات الأخرى.

وإذا أدينا الفيلسوف مُدرك، هو الآخر، لواقع انحسار الدور الإشعاعيّ للثقافة التونسيّة عامّة خارج الحدود الوطنية، وهو بهذا الإدراك يدعم فهمنا اليوم لواقع التواصّل المحدود بين ثقافتنا الوطنية والثقافات الأخرى، كتصريحه في أحد الحوارات: «إنّ تونس كانت في جميع العصور مُغلقة على وجه العموم (...). كان في الماضي ولا يزال في الحاضر بنزس إنتاج فكريّ ليس في كميّته ولا في قيمته قليلًا كلّ القلّة. ولكنّ مراكز الإشعاع ونُقط الانطلاق ومصادر التصدير إنّ صحّ هذا التعبير لم تُزل منذ القدم واقعة بالشرق. فكلّ كلمة تُقال بالشرق تُسمع بالمغرب العربيّ، وكلّ حدث يحدث به يدويّ صداه هناك، وكلّ شُعر أو كُتَيْب يظهر بالشرق يصل صوته إلى المغرب وقد فتّحت الأبعاد ودوّت به أبواق الصدى المترامي...» (18).

6 - مُحاولة النظر في اللاّ- مُنتجَز القرائيّ :

هذه الملاحظات وغيرها تُحيلنا على سؤال البُده: ما الذي لم يُقرأ بعد من تجربة محمود المسعدي الإبداعية والفكرية؟

أ - الحدّ الأجناسيّ :

يستدعي الخُوض في هذا الموضوع المُقارنة بين كلّ من «حدّث أبو هريرة قال...» و«مولد النسيان» و«المسافر» و«السندباد والطهارة» و«من أيام عمران» للنظر في اشتغالات الظاهرة السردية عامّة بالقديم والحديث، وبوصف الأحداث المُستندة إلى غائب والحوار، وبالتخييل والمطابقة التقريبية عند الإحالة الضمنية على واقع من حياة الذات الكاتبة، كالذي ورد بدرجات متفاوتة من الإظهار والإضمار في مُجمُل أعمال محمود المسعدي الإبداعية.

فليس القصد من إعادة التفكير في الحدّ الأجناسيّ الخاصّ بأعمال محمود المسعدي الأدبيّة التعمّص على النصوص وإحكامها في خانات من التسمية المسبقة كالقول بـ«رواية» «حدّث أبو هريرة قال...» أو «مسرحة» «السّد»، على سبيل المثال لا الحصر، بلّ البحث في رفض الكاتب لمسبق التسمية أو الالتزام بجينس أدبيّ بعينه، ذلك ما يفتح مجال هذه القراءة الجديدة الممكنة على الكتابة (Ecriture)

تستفيد من الخبير والحكاية القديمة والشعر والرواية والمسرح والموسيقى وغيرها من الفنون، بضرب من التماثل للخصب عند أداء القصد الكتابي.

وكما يُثار سؤال أخذ الأجاسي عند التفكير في كل عمل أدبي يُفرد به عرض لنا التواضع بين مختلف النصوص بالمشترك القائم على التكرار المتمم وغير المتمم الذي يرد بحكم النسيان المبدع والتشبيث الواعي والأشواحي بمجموع ثوابت تجعل تلك النصوص تتنادى لتشابه في مواطن وتختلف عن بعضها البعض في مواطن أخرى (19).

ب- إعادة التفكير في اللغة المسعدية :

يتجسد هذا القصد بالبحث في البعد الآخر للغة كالحال الهذليّة ترد، على وجه الخصوص، في تحدث أبو هريرة قال: «والسّد، مثل صلوات الرهبان قومة صاهبائه» (20). وهذا النوع من الكلام يستلزم مُقارنته بالاستخدام اللغوي العام لبيان وظيفة الجزئية ضمن الأداء الوظيفي لتجمل النصّ وعلامات الاختلاف الدالة عليه ولعله الصمت، هنا، يتخذ له بفجواته وعياداته المختلفة وجه التماثل للتدليل ضمن سياقات التماثل القولي على حالات ومواقف أراد محمود المسعدي التمييز القسدي عليها، وبها تقارب الذات الكتابية تخوم الصمت وتزاح عن المعنى الواحد في الجاهل وتومئ إلى الوجه الآخر للتراث مُتغلا في الخرافات والأساطير الموروثة عن أقدم الأزمنة، ولها حضور سلبي في وجودنا الراهن.

ج - فلسفة المسعدي :

لئن أُنْجِحت الكتابة المسعدية إلى الجمالية الأدبية دون الالتزام بجنس واحد فقد كان للحكمة حضورها المرجعي إذ لا يُراد بهذه الجمالية الاقتصاد على أداء الحالات والأفكار بل التأسيس لفلسفة وجودية تستفيد من التراث والثقافة الأدبية والفلسفة الغربية، كفريدريك نيتشه، على وجه الخصوص (21) وغيره من فلاسفة الوجود الذين أمكن لمحمود المسعدي اطلاع عليهم. وإنّ قارئ النصوص- النضات من التراث العربي الإسلامي (أبو حيّان التوحّيدي خاصة) وأعلام الحداثة الغربية يستخلص ثراء تجرّبه في

التأمل الفلسفي حيث تتواصل الصوقيّة والوجوديّة، الوجدان والعقل في إثارة قضايا الوجود الإنسانيّ الكبير، كالتقصان وتشدان الكمال الرمزيّ والمعنى والعبث، واليقين والشكّ، والغبث والواقع، والعجز والإرادة، والحياة والموت، والطمانينة والحيرة...

وتتسع مجال البحث في فلسفة محمود المسعدي كي يشمل قضايا أخرى كالجاذب والهزل، والسأم والاشمئزاز وما بين الحب والجنس والجنون والموسيقى وما هو أبعد، ربّما، من كلام الصمت...

7 - من قبيل الخاتمة أو عود على بدء :

لا ينبغي هذا القول أهمية المنجز القرائي، إذ أمكن البحث في ظاهر الاشتغال النصويّ لغةً ووظيفةً أدبيّة ضمن الدراسات الجامعية التوسّية وفي الكثير من الأعمال النقدية الأخرى، ذلك ما أوضح البعد الأدبي للكتابة المسعدية. إلّا أنّ البعد الآخر الفلسفيّ يظلّ معذوقاً، رغم ما سبق إعازه بحثاً بخصوص الإرادة ومفهوم البطولة والعجز وروح التصوّف (22). ذلك ما يستدعي باحثين في الفلسفة وعلم الاجتماع والتاريخ وعلم الإناسة (الأنثروبولوجيا) للنظر في خصائص فلسفة محمود المسعدي الوجودية ومراجعتها لثرائية والسياق المجتمعي والتاريخي الذي أنتجها وكان له حضوره الخفيّ داخل مقولاتها ومفاهيمها الأساسية.

إنّ إعادة قراءة أعمال محمود المسعدي اليوم لا يُمكن لها أن تُثمر جديداً إلّا إذا ما قلنا، كما أسلفنا، بين المنجز واللأ-منجز الابداعيتين، وبين المنجز واللأ-منجز القرائيتين بعيداً عن تصنيف الاسم وتقدّيس النصّ، وذلك بتنوع القراءة وتكثير مراجعتها عند استخدام اختصاصات بحثية مختلفة إلى المنجز النصويّ وتسلط مختلف الأصواء عليه.

بهذا العمل الجمعيّ ضمن فريق بحث متعدّد الاختصاصات يمكن إعادة الاعتبار لتجربة محمود المسعدي في الكتابة والوجود الإيجابية الضافية على سؤال البدء: «ما الذي لم يُقرأ بعد...؟»

- (1) أنظر «مكتبة المسعدي»، من «الأعمال الكاملة» جمع وتقديم ويبيوغرافيا لمحمود طرشونة، تونس: دار الجنوب للنشر تحت إشراف وزارة الثقافة والشباب والترفيه، المجلد الأول، ص 457-472.
- (2) السابق.
- (3) مصطفى الكيلاني، سؤال «النص الجهر» في أدب محمود المسعدي، مجلة «دراسات المعرفة»، السنة 7، المجلد 26، مارس-أفريل 2007.
- (4) ذكر محمود المسعدي أهمية التواصل والحوار في «تأملاته»: «الموت في أن لا تكلم أحداً ولا يُكلمك أحد، الموت في انتهاء الحوار والارتداد إلى الصمت والانعلاق. والصمت هو الوحدة والانعصار والانعلاق، لأن الإنسان لا يكون إلا أن يكون كلاماً وحواراً واشترافاً مع النفس والكون، وأمافاً بعدها آفاق». «الأعمال الكاملة»، المجلد الأول، ص 429-430.
- (5) تشير أيضاً إلى «مظاهر القبرون»، وهو من النصوص البواكير، نشره محمود المسعدي بـ «العالم الأدبي»، مارس 1930، ويمكن اعتباره نصاً يُوزَّج به لندابات تجربة الكتابة، لا غير، كما نص على ذلك محمود طرشونة في الأعمال الكاملة، للمجلد الأول، ص 449.
- (6) كان جاهزاً للنشر سنة 1940. أنظر «الأعمال الكاملة»، المجلد الأول، ص 249-252.
- (7) يترجم محمود طرشونة أنه كتب سنة 1942، زمن الحرب العالمية الثانية.
- (8) محمود المسعدي، المجلد الأول، ص 321.
- (9) محمود المسعدي، «الاستبداد والطهارة»، المجلد الأول، ص 329.
- (10) محمود المسعدي، «حوارات»، المجلد 250.
- (11) مصطفى الكيلاني، سؤال «النص الأخر» في أدب محمود المسعدي.
- (12) محمود المسعدي، «تأصيلاً لحيان»، تونس: مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، ص 205.
- (13) عبد الرحمن بلوي، «المسعود والتجانب»، لهران: دار الثقافة، ط 1982.
- (14) محمود المسعدي، «من أيام عمارة»، «الأعمال الكاملة»، المجلد الأول، ص 389.
- (15) أنظر مكتبة المسعدي، من «الأعمال الكاملة»، المجلد الأول.
- (16) السابق.
- (17) السابق.
- (18) حوار مع مجلة «الأدب»، بيروت، السنة 7، العدد 9، ديسمبر 1957، «الأعمال الكاملة»، المجلد 3.
- (19) كأسطورة إساف ونائلة وردت في كل من «حدث أبو هريرة قال» و«السُّد» وثقة مواقف تتكرر في مجمل كتابات محمود المسعدي بأساليب ووضيحات مختلفة، كالمقابلة بين الإرادة والعجز، والشك واليقين، والحزن والعقل، والغيب والواقع، والموتى والحي، والمأساة والمهزلة.
- (20) أنظر المنظر الثاني من السُّد، وابتهالات الرهبان قومة صاحباته ك:
- «سحر ماء الهبات
- سُبحت صاحباته
- هللنا هللنا
- سُبحت صاحباته...»
- وما ورد من قبيل «دعاء في رطلانة وكلام بعيد المعنى»، على حد عبارة المسعدي.
- (21) السُّد، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، ص 49.
- (22) هل يمكن اعتبار فلسفة المسعدي الوجودية من قبيل تعريب التيشتهية أو أسلمتها استناداً إلى التراث الفكري العربي الإسلامي، عوداً إلى التصوف والغزالي وأبي حيان التوحيدي، على سبيل المثال لا الحصر؟ هذا ما يستلزم بحثاً معمقاً نهتم بمحمود المسعدي الفيلسوف الأدبي.
- (23) تشير إلى ما أنجزه محمود طرشونة بخصوص فلسفة الإرادة والفعل في أدب محمود المسعدي، ومفهوم المطولة ومرامجهما في قراءة مصنف وناس، والإشرافات الصوفية في تقبل منتصف الوهايي.

السخرية في أدب السعدي : المبنى والمعنى

محمد صالح عمري / جامعي، تونس

إهداء : إلى الأستاذين توفيق بكار ومحمود
طرشونة، اعترافا بالجميل

أن البغل يقوم بدور الترويح الفكاهي، دون أن يتفطن إلى المصير الذي جدهه الكاتب له (23). أما ألفه يوسف وعبال فحذف فقه ذريها البغل من ناحيتين، كجزء من شبكة العلاقات في المسرحية وكجزء من دراسة الفضاء الدرامي في النص. وخلصا إلى القول إن «خطاب البغل لا يساهم في تطور أحداث المسرحية» لأن البغل لا يدخل في حوار مع شخص آخر (28) (3). وأضافا أن كلام البغل في الفصل الرابع خال من المعنى لأنه لا يحيل على مرجع ملموس أو ذهني (28)، كما اعتبرنا تقديم البغل كبغل ذكي لا يعلو أن يكون «كلام الأضداد» (28). ولكن هذه المقاربات، على أهميتها، تبقى جزئية وبحاجة إلى التوسيع والمراجعة بالاستئناس بمناصر نظرية وتحليلية. إذ يزعم هذا البحث أن البغل يلعب دور «العقري الأبله» ضمن الطاقم الصغير من شخصيات السد (4). وهو بذلك مركز نوع خاص من السخرية تقوم بموجبه الشخصية باتخاذ «وضعية البراعة أو البساطة التي تهدف إلى تفويض خطاب شخصية أو وضعية معينة. وتعتبر «السذاجة» نوعا من السخرية يقع

قد يبدو الحديث عن سخرية السعدي من قبيل كلام الأضداد، لأن الكاتب يعرف بكونه «جنتا أو حنن هاربا» في الأسلوب والنبرة (1). وقد يعود ذلك إلى «ألمين» أولهما ما يمكن تسميته بالنقد السعدي الذي كوّن، جبر أجيال ووسائط متعددة، «أفق انتظار» أثر نقيل الكاتب في دائرة الجد والصعوبة. أما الأمر الثاني، فقد يعود إلى فهم سطحي للسخرية على أنها رديف التهكم الهزلي أو الفكاهة لا غير. ولذلك يسعى هذا البحث إلى إدخال عناصر تعديلية في دراسة السعدي وفي فهم أشمل وأكثر دقة لوظيفة السخرية في السد بصفة خاصة. وسوف يتبين من خلال البحث أن السخرية قد تكون أحد المفاتيح المقيّدة لفهم عملية الكتابة الإبداعية في حدّ ذاتها، وفي رؤية الكاتب للعالم عموما، أي في مبنى النص ومعناه على حد السواء (2)

ولعل البغل، الذي أهمله غيلان وتناساه أو استخفّ به معظم النقاد، هو أحد المفاتيح الرئيسية للسخرية في السدّ. فقد أشار توفيق بكار في مقدمته المشهورة إلى

في منزلة وسطى بين السخرية اللفظية والسخرية الدرامية. وهي أساسا ادعاء السذاجة. ومن هنا فهي أقرب إلى السخرية السقراطية المعروفة، كما نجد في بلهائ شكسبير أمثلتها الأكثر شهرة (5). وبالإضافة إلى ذلك، يخير البغل عن «سخرية الأقدار» أو «السخرية الكونية» التي تحكم المسرحية ككل، كما يوفر لنا ترويحاً فكاهياً حين تصل الجلبة أو التوتر درجات لا تحتمل، كما يقول بكار.

فالبل مرآة تعكس غيلان بطرق متنوعة، ويلعب دوراً مهماً في المسرحية ككل. وهو بذلك يدخل في علاقات متشابكة وذات دلالة مع غيلان أساساً، ودرجة أقل مع شخص آخرى، كالخجرات الثلاث وميمونة. وبما يضيف إلى أهمية البغل الأدبية عموماً، ثراؤه من ناحية التناص، بما في ذلك إحالات على آثار ساخرة معروفة، وهو أمر أتوقف عنده بمجالة. فالبغل متعدد المصادر، إذ يمكن أن يجد مرجعه في رسالة تدعي الحيوانات على الإنسان لأخوان الصفاء، حيث يشغل البغل وظيفته الناطق الرسمي باسم الحيوانات حين تطرح قضيتها أمام ملك الجن، وكذلك يلعب دور الممثل الفصيح للمجموعة. ما يؤيد العلاء المهرى، شاعر المسعدي المفضل «أساطير التفكير» فقد كتب قصة هزلية تقع فيها التضحية ببغل. وأعطى بذلك ذكره أنه روي عن الحلاج أنه قال لقائله: «أنتظون أنكم قاتلي؟ ما أنتم إلا بقائلي بغلة المدرائي»، وفي اليوم التالي وجدت البغلة ميتة في اصطبلها. ويكذب المهرى القصة باعتبار أن الله وحده قادر على معرفة الغيب (6). أما من الأدب الغربي الكلاسيكي فإن قصة أبو ليوس، الحمار الذهبي، قد تكون أحد مراجع المسعدي.

المسعدي ساخرًا

أول ما نلاحظه هو أن التعليق المعروف للبغل على إنجيل صاهبائه ليس تدخله الأول أو الأخير، فهو دائم الحضور، بصفة أو بأخرى، طوال المسرحية، إذ نلاحظ أن الشخص نجى. ونغضي والبغل بياق. ففي نهاية الفصل الأول يذهب غيلان وميمونة في جولة حول المكان ويبقى البغل وحيداً. وتسمع أصوات ويعرف البغل أذنيه (6). فالبغل يستمع

ويشاهد كل شيء طوال المسرحية، تماماً مثل المتفرج. ولكنه عكس المتفرج، يلعب دوراً فوق الركح وفي مبنى المسرحية ومعناها، كما سيأتي ذكره. يقدم الكاتب البغل على أنه «بغل ذكي» ولكن أول ظهور له لا يدل على أي ذكاء، فهو يحمل أحمال غيلان مثل أي بغل (45). ولكن أول إشارة إلى ذكائه سرعان ما تبرز، فبعد أن ينظر غيلان وميمونة إلى الجبل ويغيبان في تفكير عميق، نراهما «يقبلان على البغل يريدان أن يحطوا عنه، فإذا هو أيضاً رافع رأسه كالناظر إلى الجبل». فالبغل، وإن هو لا يدخل في أي حوار طوال المسرحية، فإن بينه وبين غيلان تواطوا. إذ أن غيلان «يفهم» البغل في حين يلزم هذا الأخير بالولاء لسيده

يتكلم البغل لأول مرة في الفصل الثاني حين يدخل قومة صاهبائه يحملون إناء ماء «يفطن البغل أنه المسني»، ولكنهم يدورون حول الإناء «وعين البغل مشتبهة ناظرة حيزي» (65). ووسط الطغوس المقددة يقول البغل: «عواء الذئاب يستجاب أم لا يستجاب؟ سأسال غيلان ربي. لكن أذئاب؟ أطياف خالي المصور في تيه العذاب؟ أم كلاب؟ أم طيور؟ أم أفاعيل؟ واضطراب؟ (المسعدي 1992 ص 71). فالبغل «وأناني» يستلهم أذكار الكهنة، ينطق سجعاً مثلهم، ولكنه يضرر بهم نقداً كما سترى. وهنا أيضاً لا يأتيه جواب فلا يفهم الرهبان ما تقول البغال (ص 71). وهو على أية حال، لا يحذتهم، وإنما يحذثنا. يتجلى بوضوح، إذ أن البغل قد أول ما وقع أمام عينيه على أنه طغوس دينية عصية الفهم، ويجب أن يطلب تفسيرها لدى غيلان ربه. ولكنه، مع ذلك، لا يتطر شرحاً، بل يؤزل المنظر كروية مركبة. فجدية الاحتفال والأناشيد تحول الماء بفعل معجزة إلى نار، لا تعدو أن تكون، حسب رؤية البغل، كوابيس وهذياناً. فهو يرى الرهبان كأشباح من الماضي أو كوحوش. نلاحظ هنا أن إدخال البغل في هذا المنظر يؤدي إلى إبرازك جدية طغوس صاهبائه. والمقصود أن شك غيلان حاضر وفاعل حتى وإن غاب غيلان نفسه عن طغوس أعدائه. ومن هنا، فإن علاقة «الطل» بالبغل علاقة تعويض، إذ أن البغل يشغل وظيفة نائب غيلان (7). ولكن هذا ليس الدور الوحيد الذي يلعبه.

الرقيب، يسارع البغل، وهو الرقيب الدائم، إلى استغلال الفرصة. «البغل (يحلث نفسه). أما أنا فقد سمعته وسأبقيه لغيلان ربي» (94). نعرف طبعاً أنه لن يتحدث إلى غيلان ولكنه كوديف له، يسجل هنا ضعفاً له في القوى التي تعارض سيده، كما يبين فهمه للصراع بين سيده وصاحبائه ويشي، فوق ذلك كله، بحس تجاري، إن صح التعبير، فلأسرار ثمنها، وإن كانت جاسوسية البغال وحكمتها المالية هي إلى الهزل أقرب. أما الجانب الآخر للهزل، فيمكن في اتصال قول البغل بالتعليق الساحر الذي تقوم به «الحجرة الثانية». فهي باعتبارها أكثر الحجرات علماً ومعرفة بأنجيل صاحبائه، حتى أنها أصبحت رؤية وحافضة له، نقابتنا بكونها لا تتوانى في سرها عن النقد اللاذع للمؤسسة الدينية لربتها:

صوت هاتف. أهل الراي قوم صاحبائه. اسمعوا النبي.
(تسكت الحجرات الثلاث ويصغون ويخشعون)
أمر النبي
حرم عليكم أن تقرّبوا الغرياء.
او تكلموهم.
أو تميّزهم.

الحجرة الثانية (همساً لأختها) ترى أقزّر أمره بأغلبية أصواته أم بالإجماع (93-94).

فالإنسان، أي البغل والحجرة الثانية، يدخلان بسخريتهما مسافة يمكن من خلالها النظر إلى الإنجيل على أنه معتل، إن لم نقل تقليداً مزيفاً لكلام الغير. وفي آخر المنظر الرابع، يملئ البغل على الوضعية عموماً كالآتي: «البغل (كالمراجع من تفكير بعيد). إذا أصاب الحجارة جنون انقلبت جواري. إن جنون الجماد الحياة» (95).

إن مشهد البغل يخرح من تفكير عميق بعدّ مضحكا طبعاً. أما فكرته الموصوفة بالعمق، فهي بالغة الهزل. فالتعليق على مستواه السطحي عبارة لا معنى لها، متكررة في شكل فكر جدّي. ولا يسع القارئ إلا الضحك من حكمة البغال. ولكننا إذا ما أخذنا التعليق في إطار السخرية، فإن كلمات البغل تضع السمار الأخير في نمش

ففي المنظر الثالث يراقب البغل ميمونة وغيلان، وهما يتطارحان اختلافاتهما حول السّد وقضايا وجودية، مثل الموت والبقاء، ولكنه لا يقول شيئاً (ويبرز رأس البغل من وراء صخرة يحرك فكيه) «81»). قال البغل هنا أبكم، فقد قدرته على التعبير عما يفكر فيه. ولكنه ليس الوحيد الذي يحرم من الكلام في المسرحية. فقبل ذلك، وفي نفس المنظر، يجد غيلان، سيّد البغل والآله، نفسه في وضع عائل.

ميمونة. أن تسمع الأصوات أمر عجاب. أدع نر.
غيلان.

(يريد غيلان أن يدعو إلا أنه لا يخرج من فيه صوت، وما هي إلا حركة المنادي يفرغ صدره ويمتلئ حلقه ولا يكون تصويت)

ميمونة. هالك؟ ألا تدعو الأصوات؟

غيلان (متحيراً مضطرب النفس) لم أقف على التصويت. أنادي ويتحرك الصوت في حلقني ثم كان شاربياً يشرب الصوت على فمي. (يحاول ثانية أن يتناهي به) سمعت شيئاً؟ (77)

ولا تسمع ميمونة شيئاً، فتفسر ذلك على أنه «الحلّة» الأول الذي رسمه القدر وأندرت به الأصوات. فغيلان هنا غير قادر على التواصل مع الأصوات أو الهواتف (تقول ميمونة: «إنك العاجز، إنك المعجز» (77)). فهجمه على صاحبائه إنما عقابه الصمت، أو على الأقل انقطاع في الكلام. ففقدان البغل للكلام يعكس فقدان غيلان للكلمات، وهو اختصاص لغوي يصيب الاثنين. وفي مسرحية بنيت أساساً على تبادل الكلام وتصريفه، لا يمكن اعتبار عقاب كهذا خسارة هينة أو عقاباً خفيفاً. ففي هذه الحالة إذن يلقي البطل والبغل نفس المصير، فيرتبطان بعلاقة غائبة.

أما في المنظر الرابع، فإن البغل يلعب دورين اثنين، إذ يقوم مقام غيلان الغائب عن المنظر ويستعمل موقعه كملحوظ فطن ليخلخل قوة صاحبائه وإنجيلها. فحين تكشف «الحجرة الثانية» عن أحد أسرار معتقدها، متأكدة من غياب

صاحباه. فبعدما شككت الحجرات مرارا في إنجيلها ونبيها، هاهو البغل ينعت الحجرات نفسها بالجثون (علينا أن نتذكر طبعاً المنظر الثاني، حيث ينعت البغل الرهبان بالأشباح والمخلوقات المسموعة) (8).

فالحديثان، أي معجزة تحويل الماء إلى نار ومعرض نبي صاحباه أهل الخي ضد غيلان، يقدمان لنا على أنهما غير حقيقتين، أي بدون جوهر، ولذلك فليس لهما تأثير على الأحداث. فمن وجهة نظر غيلان، تعتبر صاحباه وإنجيلها والهيكل الكامل لديانتها، جزءاً من عالم يهاب الفعل والإرادة الإنسانية. وهي في أحسن الأحوال مجرد محاولات لتحويله عن هدفه في بناء السّد وثبات قدرة الإنسان (9).

ولكن دور البغل لا يقف عند هذا الحد، فبالإضافة إلى كونه نائب غيلان ومراً ضعفه، يمكن أن نعتبره تلبراً يتنبأ بسقوط سيده، كما يتنبأ بمصيره هو أيضاً. ففي المنظر السادس، يفرغ غيلان للتلبر سوء: «يمري الذئب ثلاثاً ويفقر البغل» (115). وسوف يفقر البغل مرة ثانية في المنظر السابع حين تقترح ميمونة، هارلة، أكل لحمه، حتلاً بنجاح عملهم: «يفقر البغل، فتضجك الميمونة»، وتؤارق وغيلان في الخيمة (142). يعتبر البغل في كلتا الحالتين عن إحساسه بالخطر. والملاحظ أن ردّة فعله في المنظر السابع تتجاوز إدخال الهزل على القصّ، إذ تتنبأ بترك ميمونة وغيلان البغل وسط العاصفة في نهاية المسرحية. أمّا ردّة فعله في المنظر السادس، فهي مرآة تمكس خوف غيلان من أصوات الهلاك التي يحاول أن يخفّضها ويكتمها:

غيلان (في شيء من الخيف)

ألا يخرس هذا الذئب؟ ألا يخرس كل شيء؟ أليس يستطيع الكون أن يصمت ويسكن ساعة واحدة من الأبد؟ ميمونة. هذا غيب المغلوب يا غيلان. اجلس أو اسلق مثلي.

ولكن تماطف البغل، وحتى تمامه مع غيلان، يتحول إلى موقف سحري. فالبغل غير واع بأن غيلان لن يردّ له هذا الجميل. فبالقابل يهمل غيلان البغل ويصل حدّ اعتباره

إحدى القوى التي يجب إخضاعها حين يعلن: «نستخدم نبيهم ورجالهم ونسامهم وحتى صهباهم ومالها من قدرة ونسوطهم كالبغال حتى تدمى أيدي آلهة الهزال والقمط في إقامة السد وخلمة ما أراد الإنسان من خلق» (134) (التشديد مقصود). وحين يسمع البغل هذا الكلام تنزل عليه مسحة حزن: «فلا يسمع إلا البغل بجانب الخيمة يخفق بأذنيه ويفكر فيما قدّر له بين البغال من شأن» (134-135). إن هذه المسافة بين غيلان والبغل هي جوهر «سخرية الأقدار» التي تنتظر البغل. وتتمزّج سخرية القدر على أنها «التناقض بين الآمال والريجات الواعدة للفرد وما يصنع منه القدر (أو البيولوجيا أو السيكلوجيا أو المجتمع) في النهاية». ويبدو لي أن هذا التعريف الذي ينطبق على التراجيديات بصفة عامة، وخاصة الجبرية منها، ينطبق على البغل وغيلان معاً، كما سيبين في حينه (10). فرغبة البغل في المساهمة في مشروع غيلان متناقضة تماماً للسياط والإهمال التي تترصص به في نهاية المسرحية. وفي المنظر الأخير تتحقق متخاوف البغل جميعاً. «ويشقي البغل ويصيح عجباً ويضرب بالحافر ضرباً... لكنه مربوط بشأنه مشلول بصخرة» إلى الريح والعاصفة والبرق والصاعقة... (159). ولكن البغل في هذه الحالة أيضاً يعكس، كمرآة، مصير فعل غيلان ومشروعه، إذ أن الصراع حول التحكم في عين الماء ينتهي لصالح صاحباه صاحبة الكلمة الأخيرة ويهذم السّد وتحقق، بذلك، تنبؤات ميمونة ورؤية صاحباه.

نخلص إلى القول إذن إن غيلان والبغل يشتركان في أكثر من العناد. فالبغل ينوب عن غيلان ويكتم بطرق شتى. فعلى المستوى الدرامي يلعب البغل دوراً هاماً في التلاعب الهزلي للسّد، فهو يبرز العنصر الهزلي على المستوى الداخلي، أما على مستوى المسرحية ككل، فهو يؤشر للسخرية الدرامية التي تحكم المسرحية. فالتناوب بين غيلان والبغل مهم ومؤثّر، إذ ينوب البغل عن غيلان على مستوى السرد وعلى مستوى الحضور على الرّيح، في أي إخراج مسرحي للسّد. فهو يمثّل سيده ويقوم مقامه في المنظر الثاني والمنظر الرابع، أما في نهاية المسرحية فتصعب

العلاقة أكثر تعقيدا. فالبلغل باعتباره جانب غيلان غير المبدع والمؤهل للموت والقضاء، يبقى متروكا لقدره، مشهودا إلى صخرة. أما غيلان الآخر (أمل بندورا الإغريقي وخيال السد) فيطير بعيدا، ترافقه ميارى التي تعرف على أنها «خيال وطيح وحب وجمال» (41). فغيلان منقسم إلى كيانين، يطير أحدهما بعيدا، بينما يمكث الثاني على الأرض.

لقد قبل الكثير من العلاقة بين ميمونة وغيلان، وذهب نفاذ، أمثال طرشونة وبكار وحتى المسعدي نفسه، إلى اعتبار ميمونة تمثل الجانب الدنيوي من غيلان ووعيه العقلي. ولعل إضافة القراءة التي نحن بصدها للعلاقة بين غيلان والبلغل من شأنها أن تجعل التأويل أكثر تعقيدا، وتعيد النظر في المتناقضات الثنائية في المسرحية ككل.

السخرية والمعنى:

أشرنا فيما سبق إلى السخرية في علاقتها بالحجرات، وفي علاقتها بشخصية البلغل بشكل مختل. ولكن ذلك ليس المجال الوحيد للسخرية في السد. فالواقعة المسرحية مشبعة بالسخرية، بحيث تصبح مسألة المعنى موضع تساؤل. فكيف يؤثر الحضور الدائم للسخرية في المعنى؟ قبل تناول هذا السؤال بالدرس، لابد من تأمل كيفية اشتغال السخرية على مستوى المسرحية ككل، وخصوصا في علاقتها بـ«البلغل».

يعرف غيلان نفسه بالسد الذي هو مشروعه على المستوى للموس (التحكم في القضاء والتصرف في الماء والأرض) وعلى المستوى الليتافيزيقي (التحدي في مواجهة الآلهة وإنجاز الإرادة الإنسانية والسعي إلى اكتمال الخلق) (118). وقد اسم إيمان غيلان باليقين، كما يعبر عن ذلك بنفسه، كما يشم توجهه بالعزيمة التي لا تلبث (11). لكن القارئ يتمكن بفضل السخرية كأداة سردية من الاستشعار بحدود غيلان ومن اكتشاف إشارات تدل على مآل عمله، وذلك عبر مختلف مراحل المسرحية. ففهم غيلان لأفعاله يتعارض مع تصوير المسرحية ككل لهذه الأفعال. إذ تخلق

التقنية السردية المسماة بالتنبؤ أو الاستشراف مسافة بين ما يعترز غيلان القيام به وبين ما يخبر له القدر. وليست رؤيا ميمونة حين تبصر سدا متكونا من جوامع وزلازا عظيما بحطه، إلا تنبؤا بنهاية المسرحية (78-79)، كما أن إنجيل صهيا هو أيضا تنبؤ يتحطم مشروع غيلان (92).

أما على مستوى أكثر دقة وتمييزا، فإن السخرية تقوّض غيلان نفسه، كما يتبين ذلك من خلال المقارنة السابقة بينه وبين البلغل. ولكن يبقى هناك مجالان يستحقان الانتباه والتحليل. في المنظر الأول تصف ميمونة نبي صاهباء بالبلبل، أي ضجيجا ولا حورا، وهو وصف يستحق تصويرها غيلان في المنظر الرابع، حيث تخبرنا أنه في ردود فعله كما في خطابه، لا يظهر غير التحدي والثقة بالنفس، ولكنه في الواقع يتكون من ثنائية كامنة فيه، فظاهر غيلان يناقض باطنه. تقول ميمونة: «ورأيتك على ذلك يا غيلان، فرأيت غولا كما عرفت في صباي من الأغوال تصنع من ملحقة ووسادة: وجه من أشوه ما يرى وهياة من أهوال ما يفرح... وما تحت الوجه والهياة إلا أخفى الصخر الجاهلي ويريد تخوفي. كذا الزلفات كلها يا غيلان ولقد رأيتك أيضا كغول الصبيان» (125).

تذكرنا هذه الصورة طبعاً بأول تقديم لغيلان في المسرحية، حيث عرف بأنه «رجل»، كائن زائف» (41) (12). فغيلان «يخفي» ضفنه ويظهر حزمه وعزمه وأحيانا يستعرضهما استعراضا. فكأن خطابه الملن قد حيكت للتستر على أصوات الشك داخله.

ولكن غيلان يرى في العالم الخارجي عدوه الحقيقي كما أشرنا، ويحاول إسكات الإشارات والأصوات التي تتوشح عليه هذه، بما فيها النثر والإنذارات (الطيور السود) وأصوات الخراب (عواء الذئاب) وما يسميها «أصوات الكون» (116). ولعل التناقض اللثير هو أن صوت الكون هو الذي يقوّض حزم غيلان ويخلخل إرادته. ففي صراعه لكسب الأنصار وإغراء القوى الفاعلة بالابتعاد عن أعدائه، لا يكسب غيلان غير انتصارات مؤقتة. تسترق آلاته أولا، ثم تأتي حمى على نصف عماله، ويهلم إعصار حمل شهرين من سده وتفسد المؤونة، وأخيرا يقعله المرض عن

العمل مدة شهرين (106-107). وحتى حين يتمكن من إخضاع أنصار صاهيائه (المنظر السابع) فهو لا يعي أن خلف طاعته الظاهرة يكمن الانتقام الأخير. ولهذا يبدو جهده الدؤوب والعشوائي للمحافظة على استمرارية مشروعه أحيانا مثيرا للضحك، فصورة غيلان يصارع قوى الطبيعة والعتال التمزدين وسكان الرادي الكسلي بفرده تذكرنا بمارك دون كيشوت ضد طواحين الريح. ومع ذلك يقابل الكون جهود غيلان بحياد تام. فكأن غيلان يخاف الصمت أكثر مما يخاف الصوت (13).

فالصراع المركزي، أو الصراع الذي تدور حوله كل الصراعات الأخرى، يقع بين غيلان وصاهيائه، سواء كان موضوعه الإرادة الإنسانية أو الخلق أو قوة الإله. ولكن السخرية تضع ديانة صاهيائه وإرادة غيلان موضع شك. فهل يمكن بعد هذا أن نتحدث عن صراع؟ هل يوجد في السد بطل وخصم؟ وبالحلقة أن المسرحية تسائل نفسها وتراجعها باستمرار. فالصراع أو الموقف الذي يبدو رئيسيا في لحظة ما، سرعان ما تقع مراجعته. وأحيانا يتحول ما يبدو صراعا ثراجيديا عاصفا إلى مجرد نوبة في مجب. كما أن صاهيائه «ربة القنط والحفان» تفرق السد ولكنها تفشل في تخفيف تعطش غيلان إلى الخلق وإحباط إرادته وتبدو قوة صاهيائه المرعدة، مرعية ولكنها سرعان ما تتحول إلى طبل أجوف. أما غيلان البطل الذي يحلم بإحبال الأرض الجديده، فيبدو أحيانا خصيا عاجزا. كما يظهر رب البغل أحيانا بغلا، حاملا عنيدا لعبه لم يختره.

والواقع أن السخرية تجعل من نهاية المسرحية ليس نهاية قاتلة كما يبدو، بقدر ما هي نوع من الطوفان المنتظر (الأبوكاليس). فالعاصفة القاهرة، بقوتها وزخمها، كانت متوقفة طوال المسرحية (توقفا البغل والحجرات وميمونة والإنجيل). ولكن النهاية أيضا خلاصية مثل الطوفان المنتظر (الأبوكاليس) لأنها تعطينا إشارة إلى التجدد والبعث، فغيلان لا يحطم بل يطير بعيدا بصحبة الخيال (مباري) مهتديا بنور في السماء.

إن بناء المعنى في السد يبقى مرواغا بسبب ما يمكن تسميته «فائض السخرية». والواقع أننا، ونتيجة للمراجعة

الدائمة، لا نستطيع أن نحدد يقين من الذي يتكلم وهنا يكمن التأثير الأقوى للسخرية. فقد كتب ميلان كندرا في هذا الشأن: «إن السخرية تزجج، ليس لأنها تهكم أو تهاجم، بل لكونها نحرنا من يقيننا عبر تعبئة العالم كتموض» (كندرا 1988، 134، 14). أما رولان بريت، فقد لاحظ في معرض حديثه عن أوليفر: «سبب استغلاله لسخرية حليى بعدم اليقين، يحقق قلقا خلاصيا للكثافة فهولا يوقف لعبة الرموز (أو يوقفها جزئيا فقط). فأنت لن تعرف أبدا إن كان مسؤولا عما يكتب (إن كان الفاعل وراء لغته). لأن كينونة الكتابة (معنى الجهد الذي يكون الكتابة) هي الإبقاء على السؤال من الذي يكتب؟ دون إجابة» (بارت 1974-1974، 15). ولكن هذه الأصوات للتمعدة، والتي من خلال تقاطعها تخلق الكتابة، وهذا الإشباع بالسخرية، هي التي تفسر ما يمكن تسميته ب «تشت المعنى» أو عدم ثباته. وهذا الغياب أو الغموض في السد هو بالذات ما لا يزال القراء والنقاد يحاولون ملاءمته جيل بعد جيل

والحقيقة علم الثبوت هذا بكون النص مسرح أو سينما أو تحاريز بحرية ومحفوظة بالمخاطر، ليس أبسطها رفض غيلان العنيد للقدح حتى النهاية وإنكاره الصريح لمصير محدد سلفا؟

إن دراسة السخرية أعلاه تبرهن على أن المسرح ليس الشخص أو الصراع في حد ذاتهما. فالخضور الدائم للسخرية يبين أنه لا وجود لأبطال وأبطال مزيفين، وإنما فقط لشخصيات تلعب هذه الأدوار. فشخص المسعدي صوّرت بطريقة تجعلهم يبدوون ممثلين لأدوارهم ضمن خطة درامية. إنهم يتنمون إلى قصة، وفي المنظر الخامس من المسرحية يكشف عن هذه القصة. إذ يسما تمدد ميمونة النكات التي نزلت بناء السد، يرد غيلان بالتأكيد على أنه وجد أنه تمكنوا من الانتصار كل مرة (للمسعدي 1992، 106-107). لكن ميمونة تستشعر أخطارا قادمة وتلج على غيلان كي يتجنب السد خوفا من الخطر الأعظم، أو الموت. ولعل الحوار التالي يكشف «الحكمة» التي تقف خلف الأحداث وكيف أن الجميع جزء من رواية، أو عرض مسرحي.

ميمونة. ولو مت مع ذلك. للموت لا يبالي بالإبقاء بالوعد.

غيلان. سؤال ولا وجه للسؤال. نحن لا نموت إلا في آخر القصة.

ميمونة. السدّ عندك قصة؟

غيلان. وما ترينه يكون؟ كل شيء قصة. بل انظري يا ميمونة. لومتنا الآن لقطعنا حبل القصة وأغصينا الأقدار فهي تمّد في الحياة لأجل القصة وتمت لأجل القصة: كمجنون ليلي وأهله وليلي وأهل ليلي، عاشوا وارتحلوا ونزلوا وأحبوا وكروها وقطعوا بين المجنون وليلي وفعلوا ما فعلوا وقالوا ما قالوا، ليكونوا قصة من قصص الأدب. أو كالأنبياء يوحى إليهم في الأربعين لا قبل، ويموتون في الستين لا قبل، ويولدون في مراح غم لا غيره، ويصلبون أو يشبهون إلى الناس ولا يحرقون، لتصنع فيهم قصص الأنبياء... والألوه والأقدار كالمجازز والشيخ مولعون بالقصص. فنحن لا بدّ أن ننقي أجسادنا إلى آخر القصة الحياة والموت لا قدر فيها يا ميمونة. قصة. إننا هنا من أمر القصة... (108-109) (16)

خاتمة

يبدو السدّ، إذا ما نظرنا إليه على أنه جدّ صارم متعالياً، بلاغياً، يحاول أن يكون خارج الزمان وفوق ما يتنازع الإنسان من ضعف وتردد. فإذا ما فعلنا ذلك، قلن نعدو أن نكون قد وقفنا عند ظاهر الكلام، مطمئنين إليه،

مستسلمين إلى سحره. فنحن كبعض مواقف البغل التي جذرنا منها توفيق بكار بقطعة وسخرية بارعة حين قال: «و ليحذر القارئ هذا البغل، فإنّه في القصة صورته، إن وقف في الحياة موقف من يتفرج من لوجه على فواجعها وكان لا شأن له منها إلا خبزته يأكلها مسارقة، أو إن طالع صفحات هذا الكتاب وفاته المعنى فحرك فكيه يتساءل: «نهيق البغل يستجاب أم لا يستجاب؟» فيذهب النهيق ويأتي الشهيق؟» (17) أما إذا ما وقفنا من النص موقفنا أمام عمل يحكمه التلاعب المبدع، فلا يمكننا إلا الإقرار بأن «العبقري الأبله» الذي صوّر في شكل بغل ذكي، قد أتاح لنا مدخلاً إلى غيلان وإلى البناء الفني للسدّ، من شأنها خلخلة القراءة المطمئنة له وإحاثتها على أسئلة الكتابة ذاتها، من حيث هي عمل متعدد، مرواغ وغير مستقر؟ فنحن نحاول الإمساك بالمعنى وهو يفتّت بين أيدينا بفعل سخرية متجذرة في النص، و متشرة في أقوال شخصوه وأفعالهم، حتى لا تكاد نعرف من الذي يتكلّم. هل السدّ إذن «رسم ولا معنى» أم «عشق الزمان وقد ضرب»؟ كما قال السيوران؟ هو «انتقام المخلوق من خلق غير موفّق» كما يقول السيوران (18) وإن شئنا، من خلق ينقصه الكمال، كما يقول المسمدي عن الإنسان. هذا هو السدّ، رسم المسمدي تحو السخرية ما استقر من معانيه. ولعل «العبقري الأبله»، في جمعه للأضداد، يقول، كما قال سيوران «إن الكتابة والعبادة لا يلتقيان»، تماماً كما النقد والعبادة لا يلتقيان. فالكتابة الإبداعية، إن شاءت أن تكون تعبيراً عن قلق أو سؤالاً، لا يمكن أن تكون ساكنة أو مطمئنة، وهي بذلك لا تحتمل التأويل الرائد أو المطمئن.

- (1) تدعى فاطمة الأحضر في دراستها، خصائص الأسلوب في أدب المسعدي (تونس: حنبيل للطباعة والنشر، 2002)، إلى تغليب هذا الرأي قائلة: «المسعدي في رأينا جاد كأقصى ما يكون الجدي في أبيه وفي إيمانه برسالة أدبه في أمته» (142). وتتميز لهجته «صارمة قوية ديكتاتورية...» (نفس المصدر).
- (2) نشرت عناصر من هذا البحث باللغة الإنجليزية ضمن كتابا: Nationalism, Islam and World Literature: Sites of Confluence in the writings of Mahmud al-Mas'adi (London: Routledge, 2006).
- (3) ألفه يوسف وعادل خضر. بحوث في خطاب السد المسرحي. (تونس: مطبعة الاتحاد، 1994) ص. 28.
- (4) تحيل كل الاستشهادات من الكتاب إلى محمود المسعدي. السد (تونس: دار الجنوب، 1992).
- (5) Encyclopedia of Poetry and Poetics, ed Alex Preminger Princeton: University Press, 1974) p. 417. . . ترجمة الكاتب
- (6) للمري، أبو العلاء رسالة الثغران. تحقيق عائشة عبد الرحمن. (القاهرة: دار المعارف، 1969) ص 463.
- (7) راجع يوسف وخلفه، ص 27.
- (8) توجد في السد إشارات أخرى إلى الجنون. فمجموعة تهم غيلان بالجنون (120) والسهل يسمى وادي الجنون والعمال فقد جردوا (124)، كما توجد أصدا لهذا في أعمال المسعدي الأخرى، ففي حدث أبو هريرة قال .. يضرب أبو هريرة بالجنون وفي مولد لسيان بمقد مدين العذرة على الإدراك راجع: حدث أبو هريرة قال . (تونس: دار الجنوب، 1994) و مولد التسيان (تونس: الدار التونسية للنشر، 1974).
- (9) غيلان «لا ياميمونة بل الكبر بالفراميس والخيوط والعرجيل، وإنكر العجر والاسلام وفي العدم» (السد، 49)
- (10) ترجمة الكاتب 408: Encyclopedia of Poetry and Poetics.
- (11) يقول غيلان: «لننشد ولنخلق لأن القوة الوثيئة قينا» (194)
- (12) طبعا يمكن كذلك ان نعرض هذا التقديم على انه تنمية أو تقيّة تهدف إلى إثارة كلام غيلان وأعماله المتجاوزة للمألوف والغير مقبولة دينيا.
- (13) 408 (Encyclopedia of Poetry and Poetics). ونقرأ «في يوم الصمت والصمت» من أيام عمران «بلى، لكن أبس أعظم منه وأبى صمت الكون عن الجواب؟» من أيام عمران وتأملات أخرى (تونس: دار الجنوب، 2002). ص. 92
- (14) Kundera, Milan. The Art of the Novel trans Linda Asher New York: Harper and Row, 1988. ترجمة الكاتب
- (15) 1974. Barthes, Roland SZ, trans Richard Miller New York: The Noonday Press, 1974.
- (16) يتبين للفرائي أن هذا المقطع متفل بالإحالات إلى مراجع سابقة، منها مجنون ليلى وقصص الأنبياء والقرآن والقصص القرآنية. أما داخليا، فإن ذكر قصص الأنبياء يذكرنا بتعليق غيلان على رؤيا ميمونة حين اترح أن تغطيها إيجيلا أو قرآنا (76). نلاحظ أن هذا الموضوع ذو حضور بارز في كتابات المسعدي عموما. فهناك على الأقل إشارتان لمكرة الحياة كنص لايد من محو، فابوهريرة ينطلق في رحلته لمحو قصته في «يوم الطين». أما في مولد التسيان فإن مدين يحاول محو قصته اللثائية عبر التسيان.
- (17) (المسعدي، 1992، ص 24).
- (18) E. M. Cronan, *Anathemas and Admirations* Trans. Richard Howard (Arcade: 1991)

المدخل البلاغي

وقوانين الكتابة عند المسعدي (*)

مصطفى التلي / كاتب، تونس

الأكاديمي والثقافي والمعرفي وسلخت جلده. وتركته في العراء أمام إغواء الرّيح والطموح إلى الإثراء المعنوي تحت عياني التربية والتعليم. وكنا جميعا ننظر، بعجز، إلى الساحة الثقافية في تونس يتم إفقارها وإلى الأجيال يتم إهدابها للجهل وتهيتها للأشياء.

ولقد كان المسعدي، لسوء حفظه مدرجا دائما ضمن برامج البكالوريا. وهو ما جعله مصدرا للمتاجرة المدرسية ضمن عشرات العناوين المدرجة ضمن الكتابة الموازية، التي تعلن انشغالها به عبر تبسيط أفكاره للمتعلمين لتفريبهم منه وتقريبه منهم. والحال أنّ في هذا الكلام تكمن المغالطة والتحايل. فتبسيط أفكار المسعدي يعني أحد أمرين: إمّا أنّه كاتب عسير أدبه على إدراك المتعلمين ممّا يتمتعهم من التقاطع والتواصل معه، وإمّا أنّ المتعلمين عاجزون عن فهمه لأنهم لم يتلقوا من المعارف والأدوات البيداغوجية ما يمكنهم من فهم كتابة المسعدي. وهذا يتعارض أساسا مع غايات البرامج الرسمية وأهدافها. وهو ما يدهو إلى إعادة النظر في محتوى برامج التعليم. وقد غشي في تقصّي هذه التأويلات مضيا قد يبلغ حدّ إحراج الكثير من الجهات. ولذلك تكفي بالإشارة والتلميح والدعوة إلى التفكير.

«قد يكون المعنى سابقا للوجود». المسعدي: من أيام عمران وتآملت أخرى، ص 87
«الشعر ينزل على الشاعر وحيا كوحى الأنبياء من الله، ويأتي بعد ذلك الفقهاء لينسجوا وأصحاب النقوش والشرح ليظمسوه». نفسه، ص 132

إضاءة : المسعدي علم مجهول!!

في كتابة المسعدي تقيم مفارقتان؛ الأولى تقيم في محيطه المحلي، والثانية تكمن في محيطه العربي. فالمسعدي في محيطه المحلي علم مجهول!! إذ تداولته المناهج المدرسية التونسية منذ زمن. لكنّ هذا التداول المدرسي أدرجه ضمن المؤلف والبيدهي ممّا أخرجه من دائرة المفكر فيه. وهو ما حرّمه من البحث العميق والدرس الجاد، باستثناء اجتهادات بعض الباحثين لاسيما محمود طرشونة وتوفيق بكار.

لقد حوّل أدب المسعدي إلى مادة للمضاربة المدرسية على ما نراه سائدا في المشهد التربوي التونسي. فلقد انتشرت في السنوات الأخيرة ثقافة الدراسات الموازية للبرامج الرسمية المدرسية (Parascolaire) التي ذهبت

إذن، هذه الحالة خلقت المفارقة؛ فالمسعودي في الظاهر ملروس مدرّس، معروف معروف. ولكنّه في الواقع مجهول مجهول. إنّه لم يدرس دراسات أكاديمية أو نقدية متواصلة متوالدة. ولعلّ هذا الوضع هو الذي جعل مسألة تمثّل أدب المسعودي موجلة. وتأجيل هذا التمثّل الدليل عليه غياب تأثير كتابة المسعودي في الساحة الثقافية المحلية والعربية خلافاً لكتّاب آخرين من حجمه أو حتى أقلّ منه موهبة وإبداعاً. فهو لم يخلق مدرسة. وليس له رواد. بل إنّ لحظته لازالت عتية لم تتجاوز في الأدب المحلي. والطريف أنّ أدبه بدأ يعرف العالمية عبر الترجمة، وهو لا يزال أديباً غريباً في أوطانه!

عريباً، بعد المسعودي، وقد انقضى قرن على ميلاده(1)، من كتّاب البدايات المؤسسين في الثقافة العربية المجددين فيها. فلماذا لا يكاد يذكر رغم سيل الكتب والدراسات المدرسية الموازية الممتّعة به في الدّاخل التونسي؟ إذا كانت هذه الدراسات الموازية موجهة لخدمة أدب المسعودي فيفترض أنّها قد نجحت، بفعل كثرتها، في تحقيق أهدافها وفي ترسيخ كتابة المسعودي في العقول والأذواق والأفلام. ولو نجحت في ذلك لكانت ستضمن للمسعودي إقامة رافقة مطمّنة في محيطه المحلي. وإذا ضمن المسعودي هذه الإقامة الرافقة في محليته فإنّه سينتد إلى محيطه العربي على غرار طه حسين والسيّاب وجبرا ونجيب محفوظ وتوفيق الحكيم ومحمود درويش وأونيس ومحمد الساسي وذكريّا ثامر وحاتّينا وغيرهم من الأعلام المؤسسين في الثقافة العربية. فلماذا لم يحدث هذا؟ ومتى يحدث؟ وكيف يحدث؟

اعتقد أنّه قد آن الأوان لنسج أفلامنا بالخروج بأدب المسعودي من بوتقة الوجوديّة ومن عدميّة الأسئلة المستهلكة لاسيّما تلك المصاغة في ثنائيات فاشية كثنائية «الأصالة والمعاصرة» و«التراث والحداثة» و«التقليد والتحديث» و«العروبة والتغريب»... إلخ. لقد فقرت هذه الثنائيات كتابة المسعودي. وكتمت إبداعيتها. وألغت إضافاتها الحقيقية. وأظنّ أنّه لا بدّ من الشروع في البحث في الآليات الكفيلة بتمثّل حجم إبداع

المسعودي للشروع في التفكير في إنجاز ما لم ينجزه. ولا نستطيع، في هذا المقام، ألا نطرح هذا السؤال: متى تكفّ الـ (Parascolaire) عن جلدنا وجلد لغاتنا؟ ومتى تتوقّف عن سدّ الطرق أمام مستقبلنا؟

قوانين الشعرية في أدب المسعودي : نظرة عامة :

نحن نعتقد، إذن، أنّ الدراسات التربوية الموازية قد استهلكت نفسها دون أن تتمكن من النفاذ إلى أسرار شعرية أدب المسعودي وقوانينها. بمعنى آخر استهلكت الأدوات فيما ظلّ الأدب قايماً في الظلّ من ذواتنا يحتاج إلى الكشف رغم تداوله مدرسياً، كما أشرنا. كما لا بدّ من الإقرار بأنّ النقد العربي المعاصر في جملة ما زال قاصراً عن التقاط هذه القوانين. لذلك نعتقد أنّ كتابة المسعودي مازالت خارج دائرة التمثّل والتقبّل الجماليّ الضافي، خلافاً لما يسود في الأذهان نتيجة لتداول الألسنة اسم المؤلّف باعتباره كان شخصية وطنية عامّة في وطنه، من جهة، ونظراً لإدراج مؤلفاته في برامج التعليم المدرسية في تونس، كما لاحظنا أعلاه، من جهة ثانية.

تكون عملية التمثّل لأيّ إنتاج أدبيّ بالتقاط القوانين والآليات المنتجة لأدبيته. والمتابع لكتابات المسعودي متابع نقديّ يستنتج أنّها كتابة تنهض على ابتكار جملة من الآليات والقوانين مسئلة من صميم نظريات السلاغة العربية القديمة. من ضمنها قوانين ثلاثة نراها مركزية في مشروع التحديث؛ هي ما يمكن أن نصلّح عليها بقوانين «المزج» و«التصغير» (modernisation) و«إفحام» البيان». هذه الآليات الثلاث ليس هيّا استثماراً كما قد يتبادر إلى الذهن. فهي جميعاً تفرض إطلاقاً واسعاً وثقافة شاملة ثنائية وحديثة، عربية وغربية، وازدواجاً لسانياً أو أكثر وإتقاناً للكتابة وتحكماً في الأدوات.

إنّ قارئ إنتاج المسعودي يتيقّن بأنّه يتحرّك في فضاء بلاغيّ بيانيّ على مستوى أدوات الكتابة لاسيّما إنتاج

المشهد والجملة والعبارة. وهنا اشتغل قانون «إغماض البيان»، كما سنفصل لاحقاً. أما المعنى فإن إنتاجه، في كتابة المسعدي، قد جمع بين الحرص على التقاط اللحظة الزائفة بصفتها الدرامية القائمة على التفلّت والهروب إلى العدم دائماً وامتدادها الحضاريّ المتجاوز حدود اللغة والجغرافيا ليطال ما أثير في وقائع أخرى لاسيما قضايا الفكر الغربي منذ مطلع القرن العشرين من جهة، وبين إعادة النظر في قضايا وأفكار تراثية لم نحسم بعد ولم ينته نقاشها إلى رأي جامع لاسيما مسائل الفعل الإنسانيّ والمنزلة الإنسانيّة والأثر (la trace) في الوجود من جهة ثانية. وهنا يعمل قانوننا «المزج» و«التعصير».

فالزج يقوم على البحث الفكريّ العميق في قضايا الإنسان كما طرحت في الحضارتين العربية والغربية فلسفياً وفنياً. وخلاصة البحث تكون إنتاج نصّ أدبيّ جامع يثير قضايا الحضارتين. بمعنى آخر؛ حضارتان إنسان وفلسفتان إنسان وزمان إنسان ورويتان للعالم إنسان ولتجان إنسان والنصّ واحد. والحقيقة أنّي لا أطعن إلى تسميات أخرى قد تطلق وصفاً لما سميّ «المزج» لأنّ المزج بحث وضمنيّ وتجريب. إنّه فعل إبداعيّ يحتاج إنتاج نصّ منسجمة أبعاده وأجزاؤه، عميقة قضاياها عالية قيمته الجماليّة. وليس مجرد تلفيق (collage) أو توظيف أو انتهاز أو إعادة إنتاج أو استنساخ (clonage).

هكذا بدأ، مثلاً، أبو هريرة عربيّ النسب والملاحم والتاريخ، من جهة، شاكاً حائراً مجزئاً لا يقين يندوه ولا شيء خارج دائرة سؤاله شأنه شأن شخصيات نيتشه (1844-1900) وكامو (1898-1959) وسارتر (1905-1980) الغربية الهواجس والمواقف والرؤى والتصوّرات، من جهة ثانية. صحيح أنّ أبا هريرة هو شخص اجتماعيّ له حالة مدنيّة. غير أنّ المسعدي استله من التاريخ ليدرجه في الأدب. وحوّله من شخص حفظ ذكره التاريخ إلى شخصية قصصية تحيا بين طيات الصحائف. وبينها تتكلّم وتعبّر وتنفعل وتعمل. فهذا مثال على قانون المزج في كتابة المسعدي.

وقانون المزج قانون جدليّ يعمل بمعاوضة قانون التعصير حتى لا يبدو أبو هريرة غيباً (stupid) في نصّه ولا مثيراً للمسخية والاستهجان (ridicule)؛ حتى لا يبدو مثل عيسى بن هشام المولحي، مثلاً. كان لا بدّ أن يبدو هو، فريداً، أن يبدو أبا هريرة المسعدي لا سواء منسجماً مع مقامه الجديد في الرواية. لذلك تلقت شخصيّة أبي هريرة ذي الخلفيّة الأصوليّة الفقهيّة عمليّة تعصير طالت خطابه ومواقفه وأوصافه وأعماله وبرامجه السردية.

وقد تمت عمليّة التعصير بدورها لتعصير عمليّة تحويل للشخصيّة تُستدرج بمقتضاها من حقل التاريخ إلى رحاب الأدب، كما قلنا، ومن أداء وظيفة التعليم ونشر برد اليقين وفرض الفقه بصرامته إلى إبداع التخيل وبعث حرارة الشكّ والتحرّك في فضاء الاستعارة بجموعها الملوّخ. ثم تطوّرت عمليّة التحويل لترتقي إلى عمليّة توليد؛ توليد الشيء من الشيء ثم من اللاشيء. نغني الخلق والابتكار

إغماض البيان في «من أيام عمران»:

في هذا البحث سنختبر قانون إغماض البيان في سرد المسعدي. وقد لاحظنا أنّ لهذا القانون آليّة عمل أو منهجية عمل دقيقة وواضحة. فهو يستدعي الظاهرة البلاغيّة من التراث العربيّ. ويشرع في تحويلها بإجراء تعديل على ماهية أركانها دون أن يمسّ وجود هذه الأركان. تعني أنّ التحويل يطلّ المفاهيم.

مثال ظاهرة التشبيه التمثيليّ الذي هو أسلوب بلاغيّ بيانيّ سنّته النظرية البلاغيّة العربيّة القديمة أنّ دراستها الشعر. ونحن وجدنا توظيفاً لهذه الآليّة الفنيّة الشعرية في سرد المسعدي لغايات تخييليّة لا لأغراض إلهاميّة بيانيّة، بحسب وطيفته التي ألحّت عليها النظرية البيانية العربيّة القديمة. بمعنى آخر طال التحويل مفهوم التشبيه التمثيليّ. فلم يعد في سرد المسعدي خادماً البيان، كما تلخّ على ذلك النظرية البيانية العربيّة القديمة. وإنّما أنتج استخدامه الغموض خلافاً لما لتظيرات البلاغة العربيّة.

الخطاب؛ السرد القصصي القائم على التمثيل، والشعري القائم على التخيل. فالخطاب القصصي ينهض على الحبكة والحدث والصراع والتشويق. والخطاب الشعري يقوم على التصوير والتخيل والنظم والايقاع.

غير أنه لا بد من التنبيه إلى عسر الفصل الكامل بين الشعر والنثر خارج مستوى الشكل الخارجي لكل جنس أدبي. وهو ما كان قد تفتن إليه النقاد والبالغيتون العرب القدماء، كما لاحظ محمد لطفي اليوسفي: «يلو أنه ليس من العسير التفتن إلى أن المظنرين العرب (...) كانوا يشعرون بأن الحدود بين أنواع الكلام وأماطه رجراجة تستعطي على التحديد والضبط. فهي، جميعا، تتخذ من اللغة مادة. بل إننا لنجد البعض منها، كالنثر الفني مثلا، ونموذجه الأرقى (القرآن) أو بقية الأنواع التي سميت «الترسل» أو ما جاء منه في قالب «مقامات» يلامس الشعر من قريب ويستخدم بعض خصائصه» (4).

وتجدر أن المهدي كان على وعي كامل بهذا التناهد القائم بين الشعر والنثر الفني. وعلى ذلك أكثا في استثمار التشبيه التمثيلي أسلوبا مركزيا من أساليب إنتاج أدبية أدبه لاسيما كتاب «من أيام عمران». طبعا، بقيت طريقة الاستثمار هي محل الابتكار في عمل المسعدي وماتى الإبداع في نظرها، كما سنفضل القول لاحقا. نعتي أننا سنبحث في كيفيات إنتاج التشبيه التمثيلي في كتابة المسعدي، وفي التحويل الذي أحره الكاتب على هذا الأسلوب، وفي دوره الفني عموما.

وتشير، أيضا، إلى توسع الفلاسفة والمنظرين العرب القدماء في بيان التشبيه وتفصيل قيمته الفنية ووظائفه الجمالية عند المتلقي. ف «نجدهم قد اهتموا بالتشبيه اهتماما خاصا. ألفوا فيه الكتب وأفردوا له أبوابا في مباحثهم. لقد اهتم به تغلب وعده غرضا مستقلا من أغراض الشعر، وتبعه في ذلك قدامة، وذهب المبرد إلى أنه باب لا آخر له. أدى هذا الموقف إلى تصور نظري كامل يرجع الشعر ونضج الشاعرية إلى القدرة

وحقق ذلك بالاستغفال على ماهية ركنه الرئيسين؛ التشبيه والمشبّه به. فالبلغة العربية تبرز استخدام التشبيه من قبل منتج الخطاب بأنه يفترض غموضا في كلامه. فيعمل على الإيضاح بتشبيه العنصر أو الصورة التي يفترض أنها غامضة في ذهن المتلقي بعنصر أو صورة يفترض أنها أوضح باحتكامها على قدر أكبر وأوضح من المعنى المراد بإيلاعه في ذهن المتلقي.

لقد لفتنا حجم هذا الحضور الكبير الذي للتشبيه التمثيلي عند المسعدي في كل كتاباته. فتبينناها تبعا في كتابه «من أيام عمران وتأملات أخرى» (2)، لنرى أثرها في إنتاج الشعرية ونحاول حصر دورها فيما يراه بعض المتلقين في كتابة المسعدي من غموض وحتى إيهام. وقد أخذنا من كتاب «من أيام عمران وتأملات أخرى» مدونة لهذا البحث. واختيارنا هذا الكتاب كان لسبب؛ الأول أنه آخر ما صدر للمسعدي من منشورات في أواخر حياته، ولم يحظ بشيء من الدرس بعد، والثاني استهلاك كتابه الآخرين الشهورين «السد» و«لحلت أبو هريرة قال» مدرسيا لاسيما في الدراسات الموازية للبرامج المدرسية، كما ذكرنا أعلاه.

فلسفة التشبيه في الخطاب الشعري (3):

لأبد، بدءا، من التذكير مرة أخرى بفلسفة التشبيه. فالتشبيه أسلوب مجازي عاينه بيان الصورة الشعرية وإيضاحها. والمجاز هو المتجاوز المألوف في التعبير. فهو أوغل من العادي في مستوى إنتاج الصورة الشعرية والمعنى. فهو من جهة يضمن الوضوح والبيان وحسن النص من الغموض والإيهام، وهو، من جهة ثانية، يقي الكلام من السقوط في العادي والتأرجح والمألوف من الكلام، يعني يحقق ما اصطلاح عليه المنظرون العرب القدامى بالمجاز. يعني ذلك أن التشبيه مطالب بتحقيق الشيء وضده.

وللتشبيه فلسفته في الخطاب الشعري في نظريات المنظرين العرب القدماء لاسيما في تمييزهم بين نوعي

على التشبيه⁽⁵⁾. لماذا احتفل النقد البلاغي العربي القديم بالتشبيه هذا الاحتفال كله؟ ولماذا احتاج الشعر إلى التشبيه، أصلاً؟ ولماذا عدّه المنظّرون العرب القدماء دليلاً على الشاعرية؟ طبعاً، لا يتسع المجال للبحث في الخلفيات الفكرية والتصورات الذهنية والأهداف الجمالية الكامنة وراء إنتاج هذا الأسلوب في التعبير واعتباره أسلوباً فنياً شاعرياً. غير أنّه لا بدّ لنا من الوقوف قليلاً أمام التصور البياني الذي أدار عملية إنتاج الشعر في الثقافة العربية، وتحكم فيها في أغلب الأحيان.

إنّ الشعر خطاب فنيّ جماليّ غايته في ذاته وفي غيره تكمن. وعلاقته بالواقع (le réel) علاقة جدلية. فهو لا يطابقه. وإنّما يرصدّه وينطلق منه لا ليعكسه، وإنّما ليتخيّل. والتخيّل، في تقديرنا، هو اعتبار اللغة أداة بها، وفضاء فيه، يتم بناء واقع مغاير للواقع أو عالم بديل مرآجه متحقّق بعضها في الواقع التاريخيّ والاجتماعيّ، وبعضها الآخر يتمّ الحفر وراءه في خفائها واللغة والمعجم وفي انفعالات الذات الشاعرة. هذا يعني أنّ الواقع الجديد المتخيّل المبنيّ في الخطاب الشاعريّ الأدبيّ سيكون غامضاً بحكم انعدام التصوّر الكيفي لمراجعته في ذهن المتلقّي. فمراجع هذا الواقع المتخيّل يكمن بعضها فقط في الواقع، كما قلنا. وهذا البعض قد لا يكفي لتحقّق هدف التواصل بين منتج الخطاب وبين متلقّيه. وهو ما يقسم عملية الإيلاخ الشعريّ.

وبما أنّ الشاعر هو منتج الخطاب الشعريّ فهو الأحرص على ضمان بلوغ رسالته الشعرية إلى المتلقّي بتقنيّتها قدر الإمكان من الإيهام. وهنا تنزّل قيمة البيان. فهو عبارة عن جملة من الآليات والقوانين التي أنتجتها رغبة الشاعر الجمالية في إيلاخ رسالته إلى المتلقّي. هذا الحرص من الشاعر على الإيلاخ وازاء حديث النقاد عن البيان والإيضاح. ولذلك احتضنوا بالتشبيه احتفاء الشعراء به. وتوسّعوا في بيان محاسنه وقيمتها الفنية. بل حتسوا الشعراء عليه. فلنهب قدامة بن جعفر إلى حدّ المطالبة بإنتاج التشبيه الذي يقرب السمع بصراً يعني القادر على تحويل التخيّل تمثيلاً. قال: «إنّ أحسن الشعراء من أتى

في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف منها ثم بأظهرها فيه حتى يحكيه بشعره ويمثله للحسّ بنمته حتى لكانّ سامع شعره يراها»⁽⁶⁾.

وفي الإطار نفسه، قال ابن طباطبا: «فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقص، بل يكون كلّ مشبّه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشبّه به صورة معنى. وربّما أشبه الشيء الشيء وخالفه معنى. وربّما أشبهه معنى وخالفه صورة. وربّما قاربه ودناه، أو شامه وأشبهه مجازاً لا حقيقة»⁽⁷⁾ ويرى ابن طباطبا أنّه متى كثرت عناصر الاشتراك بين المشبّه والمشبّه به كان التشبيه أجود والشعر أحسن. وهو يقصد بهذا القول التشبيه التمثيليّ عنيّه باعتباره يتشكّل في الكلام بتشبيه صورة بأخرى في جملة من العناصر. قال: «لذا اتّفق في الشيء المشبّه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوي التشبيه وتأكّد الصدق فيه، وحسن الشعر به للمشاهد الكثيرة المؤيّد له»⁽⁸⁾. ومن خصوصيّات التشبيه التمثيليّ أنّه يضمن تحقيق التخيّل والتخيّل ممّا يفهمه بدل عليه بالضبط: تشبيه تمثيليّ. وهذا ما سنختاره في بحثنا.

وصف المدونة :

أحصينا في كتاب المسعدي «من أيّام عمران» (9) 20 تشبيها تمثيلاً صريحاً نقدّهما في الجدول التالي:

التشبيه التمثيليّ

المشبه

المشبّه به

قال: أريد أن أذهب إلى الأعماق. ثمّ أسلك ساعه، ثمّ قام يمشي ساعه، ثمّ قال: أعماق الأرض أم أعماق البحار؟ وكأنّما هو «ناعورة» تدور في رياح الأفكار⁽¹⁰⁾.

هو في حيرته (حيرة عمران)

«ناعورة» تدور في رياح الأفكار

نزل عمران من الجبال فقامت له دائية من أثناه

الوادي في الفجر غصّة خضبة كيوم ربيع نديّ، فصحبها وتماشرا(11).

دانية النقة الحصبه في قيامها لعمران

يوم ربيع نديّ

وكانت دانية بعد ذلك تقوم له عند العشاء والحلوة، وعلى وجهها شعرها الفاحم يرقّ عاطفا كأنس ظلمات الليل القريب(12).

شعرها الفاحم يرقّ عاطفا

أنس ظلمات الليل القريب

ثم قام له ابنه يوم النحر على رأس الشاة تطرح للذكاة وعيناها ذائبتان إليه كالدمع راضيتان كالإيمان والحب(13).

عينا الشاة ذائبتان إليه راضيتان

الدمع والإيمان والحب

قد يكون المعنى سابقاً الوجود كما كتبت أنت يا دانية في ضمير الكون، في ضمير الله قبل أن تكوني. فعلا(14)

المعنى سابق الوجود

دانية في ضمير الكون، في ضمير الله

لا شيء فيه كمثال الملاء حياة إنسان(15)

لا شيء فيه (الفراغ)

الملاء حياة إنسان (ملء الفراغ)

وانصرف منكرا الصلاة يقول: السماء سماء. والنجم لألاء لذاته. والماء وحده يجري. وأنا على حدة. كالدمعة يفرزها الكون على خدّه. إنسانا على الأرض... (16)

أنا على حدة (الوحدة)

الدمع يفرزها الكون على خدّه

تقوم الجنّاة على صدرها قزاة المقابر الخنزري (17).

قزاة المقابر على صدر الجنّاة

الخنزري

يلطّخون موت الوحيد بالاجتماع عليه كالذباب (18).

الاجتماع على موت الوحيد

الذباب

لا يزال عاقه يومه هائما يدور كريح الإعصار على قطبه(19)

يدور هائما عاقه يومه

ريح الإعصار على قطبه

هذه القبور كلّ تتلاطم وتتضارب وتتشانم وتتصارع كأشباح الأغوال في خرافات الأطفال (20).

القبور تتلاطم وتتضارب وتتشانم وتتصارع

أشباح الأغوال في خرافات الأطفال

شائي مع الحشرات شأن الماء لا يني إلى الوضع، إلى الموت (21).

أنا مع الموت

الماء لا يني إلى الوضع، إلى الموت

كذلك يحنن الوجدان والإحساس من حدة القمم إلى خلاء الوهاد كما ينحدر الماء ويسبح وينبسط فيهدأ ويخلو... (22)

انحدر الوجدان والإحساس من حدة القمم إلى خلاء الوهاد

الماء ينحدر ويسبح وينبسط فيهدأ ويخلو

صيححتها لا تزال هناك إلى اليوم، ولا يزال دمها على الصخر، وقد يراها الناس كالأطائر تحوم على ذلك المكان فيغشاه مثل السحاب أو القيم (23).

صيححتها لا تزال هناك إلى اليوم، ولا يزال دمها على الصخر

الأطائر يحوم حول ذلك المكان فيغشاه مثل السحاب أقصى الإيمان كفر أو عذاب كالحب بلا وصال تأباه ويأبأك (24).

أقصى الإيمان كفر أو عذاب

التمثيلي بشروطه الشكلية وبأركانه الرئيسية. وليس له، في الواقع أن يفعل غير ذلك. غير أن الاشتغال كان في مستوى مفهوم ركني التشبيه؛ المشبه والمشبّه به، كما لاحظنا أعلاه. فيفترض أن يكون المشبه به أوضح في ذهن المتلقي من المشبه.

وفي الظاهر قد تتحقّق هذا في التشبيه الأول، مثلاً (تشبيه الحيرة بالناعورة) فالناعورة مكوّن ماديّ محسوس سمتهما الدوران الذاتيّ تماماً كما يدور ذهن الحائر بحثاً عن الخلاص. لكنّ الجملة الحالّية التي نعتت بها الناعورة (تدور في رياح الأفكار) عصفت بهذا مفهوم الوضوح، إذ ليس المقصود الناعورة المادية المعروفة في ذهن المتلقي. وإنّما ناعورة أخرى غير مادية بل ذهنيّة متصوّرة لا تدرك إلا بالتجريد والتخيّل تضيف الالتباس الحاصل عن تركيب اسم المقام الذي تدور فيه الناعورة المشبّه بها (رياح الأفكار). فهو مركّب اسميّ متكوّن من اسمين ماديّ (رياح) ومجرد (الأفكار). ولا تقيم على الأرض في الواقع وإنّما في المختلة. بهذا أوغلت الصورة المشبّه بها في الغموض. وهكذا، يصيب على ذهن المتلقي أن يلبس أكثر من عمليّة ذهنيّة لإدراك المعنى. فعليه أن يلاحق معنى الحيرة (المشبّه) وأن يتصوّر صورة الناعورة التي تدور في رياح الأفكار.

وهذا بالضبط ما ستعيّنه قانون إغماض البيان. فالمشبّه به لم يحقّق الوضوح والبيان، كما نظرت لذلك البلاغة العربية. وإنّما بنى هدفاً نقياً؛ معنى الغموض. غير أنّ هذا الغموض هو ما يسمّى عند النقاد الابتكار أو الإبداع. فمن داخل اللغة نفسها وبقوانينها نفسها تمكّنت الإبداعية من ابتكار معانيها بعد غناها في ابتكار قوانينها. وهذا ما عنيناه بقولنا إنّ المسعدي استدعى البلاغة العربية. وتحرك في فضاءها لا ليستنسجها وإنّما ليشاير معها بتطوير قوانينها. وهو، في رأيي، ما يحقّق الثابتة العصبية على التحقّق في الكتابة العربية المعاصرة؛ ثابته الأصالة والمعاصرة.

الحبّ بلا وصال تأبّه وبأبك
الرّحمة لين كريح الفجر وجنة كأول الحب (25).

الرّحمة لين/ جنة

ريح الفجر/ أول الحب

الشيء وضه كالوجود والعدم توأمان متلازمان لا يقوم بدونهما تصوّر ولا منطق (26).

الشيء وضه

الوجود والعدم

لا يبقى لعشق المجنون أو رومي صلة قرابة الصق بالإنسان من سطحات مولانا جلال الدين الرّومي مع الله وموت الحلاج في الله (27).

صلة قرابة عشق المجنون أو رومي بالإنسان

سطحات مولانا جلال الدين الرّومي مع الله وموت الحلاج في الله

الذّور والتسلسل؟ أكلّ موجود مبرّر لوجود موجود آخر له صلة ما به أو نسبة. أمّا له/ معه علاقة ما كعلاقة التّملة بشمر التّينة ترسل سبّوب ثمرتها مع الرياح...؟ (28)

كلّ موجود مبرّر لوجود موجود آخر له صلة ما به أو نسبة، أو له معه علاقة ما

علاقة التّملة بشمر التّينة ترسل حبوب ثمرتها مع الرّياح

من الناس من يهوذ بالفنّ من مأساة الوجود الواعي كالتّعب المجهود ينهال في التّوم... (29).

الإنسان يهوذ بالفنّ من مأساة الوجود الواعي

التّعب المجهود ينهال في التّوم

نصفي إلى الجدول فنرصد جملة من الملاحظات الأليّة متصلة بأركان التشبيه وما طالها من تحوّل في استعمال المسعدي. منها أن المسعدي حافظ على التشبيه

- (*) نص المداخلية المقدمة بمناسبة الاحتفال بمرور مائة عام على ميلاد الكاتب المسمدي بدار الثقافة قرمالية، يومي 12 و 13 نوفمبر 2011.
- (1) تصادف سنة 2011 الميلادية، الذكرى المائة ليلاد الكاتب التونسي محمود المسمدي (1911 - 2004)
- (2) من أيام عمران وتأملات أخرى، تحقيق وتقديم: محمود طرشونة، قراءة: توفيق بكار، دار الجنوب للنشر، سلسلة: عيون المعاصرة، تونس، 2002.
- (3) مع أن هذا البحث ليس في الشعر، فإننا مضطرون إلى التمهيد والتأسيس النظريين قبل مقاربة الموضوع على كتاب المسمدي المذكور. ونزّه إلى أن هذه العملية ستكون مختلة.
- (4) محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية: الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، تونس 1992، ص 46.
- (5) نفسه، ص 87 و 88.
- (6) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المتعم خفاجي، مكتبة الكليات الأهرية، القاهرة، 1978، ط 1، ص 124. نقل عن محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، نفسه، ص 88.
- (7) ابن طباطبغا: كتاب عيار الشعر، تحقيق: د. عيد العزيز بن ناصر المانع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 16.
- (8) نفسه، ص 25.
- (9) وهو كتاب صغير الحجم يتكوّن من 100 صفحة إضافة إلى الصور والصحة فيه لا يتجاوز عدد أسطرها الأربعة أو الخمسة في أغلب الأحيان.
- (10) محمود المسمدي من أيام عمران وتأملات أخرى، نفسه، ص 49.
- (11) نفسه، ص 55.
- (12) نفسه، ص 55.
- (13) نفسه، ص 56.
- (14) نفسه، ص 87.
- (15) نفسه، ص 93.
- (16) نفسه، ص 98.
- (17) نفسه، ص 105.
- (18) نفسه، ص 105.
- (19) نفسه، ص 106.
- (20) نفسه، ص 106.
- (21) نفسه، ص 109.
- (22) نفسه، ص 109.
- (23) نفسه، ص 116.
- (24) نفسه، ص 121.
- (25) نفسه، ص 122.
- (26) نفسه، ص 122.
- (27) نفسه، ص 132.
- (28) نفسه، ص 141.
- (29) نفسه، ص 143.

محمود المسعدي : ناقدًا أدبيًا

الشاذلي الساكر / كاتب : تونس

حياته :

ولد محمود المسعدي بتازركة في 28 جانفي 1911، حفظ نصيب وافرًا من القرآن الكريم، ثم واصل تعلمه بالفرع الصادقي بتونس العاصمة (من سنة 1921 إلى سنة 1926) ثم بالمعهد الصادقي إلى سنة 1932، ثم بالمعهد «كارنو» الذي أحرز شهادة البكالوريا في سنة 1933، ثم التحق بالصرigon وأحرز على شهادة الليسانس في اللغة العربية (سنة 1936) بعدها تفوّح للتدريس بالمعهد الثانوي ثم بالتعليم العالي

- مارس عدّة أنشطة ثقافية وسياسية ونقابية وطيلة عشرية كاملة (1958-1968) تحمّل مسؤولية تنفيذ إصلاح التعليم والتخطيط لتعميمه، كما أسّس نواة الجامعة التونسية (1960) وأصدر قانونها الأساسي وتولّى من سنة 1973 إلى سنة 1976 وزارة الشؤون الثقافية.

- ترأس تحرير مجلة «المباحث» من 1944 إلى 1948

- انتخب عضواً بالمجلس التفيذي لليونسكو (1974-1985)

- انتسب إلى المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم منذ سنة 1979.

- انتخب عضواً بمجمع اللغة العربية بالأردن (1980).

- انتخب عضواً بمجلس النواب عدّة دورات.

- أسّس سنة (1975) مجلة الحياة الثقافية التي تصدر إلى الآن عن وزارة الثقافة وحماية تراث تونس.

أشواره :

المسعودي «تأليفات في شكل قصصي» نشرت بالفرنسية بمجلة «التأليفات» في سنة 1942 وبالعربية «بالندوة» (1954).

- «حدث أبو هريرة قال...» نشر كاملاً في سنة 1973.

- «مولد النسيان» (رواية في سبع فصول) مجلة «المباحث» من أفريل إلى جويلية (1945) نشرت هذه الرواية كاملة سنة 1974.

- «الشدّة» (رواية في ثمانية مناظر) نشرت سنة (1955)

- «السنديد والطّهارة» (أقصصة) (المباحث سبتمبر - أكتوبر 1947).

«من أيام عمران» ظهر منه : - يوم القطيعة (الندوة، أوت 1954) - يوم القحط (الندوة، أوت 1954) - حديث الصّحية (الفكر، أفريل، 1957) - حديث الصّمت (نشر في تأصيل لكيان).

الإيقاع في السجع العربي (بالفرنسية) 163 صفحة نشر في سنة 1981.

الباب الثالث: مقالات سياسية وقد احتوى على ستة مقالات.

الباب الرابع: «من الأدب الأجنبي» وقد احتوى على أربع دراسات.

مقاربة المسعدي لأبي العتاهية وللمعري :

إن مقاربة المسعدي لأبي العتاهية وللمعري تشكلت من تحليل وجودي - نفسي - تأملي، لا يرتكز على نظرية نقدية (جاستون باشلار أو لسارتر مثلاً) وإن كان يرتكز على طرح فلسفي لسارتر والذي لحّصه المسعدي بقوله:

«إن الإنسان ليس شيئاً معطى مقرراً حاصلًا من البدء كما في معطيات الحسابات، بل هو كائن يتكون تدريجياً ولا يزال في حال صيرورة مستمرة وتكون متواصل من أول لحظة في الحياة إلى آخر ثانية منها».

هذا التقيد بتكسيب مسحة فلسفية أخلاقية وقيمية واضحة في أدب أبي العتاهية وللمعري إلا لأنه وجد فيهما إرادة وصدق قول وصبرا على الكارثة ونهرا للجسد وتجاوزاً - صوفياً - لحادثة الموت وذلك بالتشك بعد التسليم أو الثورة على كل المحططات والأصنام وعلى كل مكبات العقل والإرادة.

لقد وجد في أبي العتاهية والمعري ما أسماه: «بالفتوح الفكرية» أو «الفتوح الوجودية» وتعني عنده اكتشاف الشاعر لأفاق بكر كان الإنسان يجهلها وهي «أن يفتح للبصر مدى أبعد مما كان يعرفه البصر» وهو اكتشاف - على مستوى المعاني - شيء لم يكن موجوداً وأطراح شيء ميت.

وقد وجد المسعدي في أشعار أبي العتاهية والمعري ثورة على المستهلك وعلى القديم والمجتز والملاك والمتكسب وأنهما قاما بمراجعة وتحوير وإضافات لسلم القيم التي يرتكز عليها الوجود الإنساني والتي أصبحت مضرب شك بعد أن شعرا معا بأن ذلك هو من صميم

الإسلام والقومية والشيوعية (بالفرنسية) نشر في مجلة «بحوث متوسطية» 1954 (ص. 3 - 14)

«تأصيلًا لكيان» (مجموعة مقالات وافتتاحية مجلة الباحث واستجوابات - تونس 1979) 197 صفحة.

منزلة العلم والإيمان في الإسلام (مجلة الهداية عدد خاص، جويلية 1975، ص. 20 - 23).

موقف المسعدي من النقد الأدبي ومن وظيفة الأدب والأديب ومن الأدب العربي والأدب التونسي برز بصفة أساسية في كتابه «تأصيلًا لكيان» وفي مقابلاته الصحفية (على قلتها) وفي نصين قصيرين له:

- أبو العلاء فيما بينك وبين نفسك (المباحث 1945)

- أبو العتاهية (المباحث، 1945)

والمسعدي لم يحجز دراسة مطوّلة تناول فيها العرض والتحليل والتمحيص القضايا التي ذكرنا، ولذلك لم تمل كتاباته التي اهتمت بالشأن النقدي - كما هو بالنسبة لنصوصه القصصية والمسرحية - اهتمام الدارسين والنقاد العرب والأجانب.

وهذه الكتابات النقدية هي نصّ نفسه مثاقلة حوّز أغلبها في النصف الأول من القرن العشرين، وجعلها نصوص كتبت في مناسبات بعينها، يقول عنها صاحبها: «إنه (= تأصيلًا لكيان) مجموعة كتابات دالت وتباعدت في الزمن العديد وتقاطعت متصلة في امتداد سؤال أحد لا يزال يشند جوابه: «من أنا؟ وعن أنا؟ وأين السيل منّي إلّا أو منّي إليك؟ فمتى إلى الكون أو إلى ما وراء الباب الذي وراء العدم».

تسم المسعدي «تأصيلًا لكيان» إلى أبواب أربعة:

الباب الأول : مقالات ومحاضرات في الأدب والفلسفة والثقافة وقد احتوى على اثني عشر مقالا ودراسة.

الباب الثاني: افتتاحيات المباحث وقد احتوى على خمسة عشر مقالا ودراسة.

الاضطلاع بالمسؤولية الكيانية أو الوجودية بحسب ما ارتضاه ضميراهما وفكرهما وشعوراهما .

وهو يذهب إلى أن الشعارين قد تجاوزا بذلك المرحلة البهيمية وحققا منزلتهما الإنسانية أحسن تحقيق .

والمنزلة الإنسانية عند المسعدي هي منزلة المساة التي تحمل طياتها أقصى حدود البطولة وأسمى شرف من الممكن أن يحصل عليه الإنسان ، وأول درجات البطولة هو الثورة على الشيء المعتاد وعلى ما هو معطى ثم تجاوزه بصفة مستمرة دون توقف ، وسبيل الإنسان إلى ذلك هو المغامرة بأشكالها الفكرية والشعورية والوجدانية والجمالية الفنية

والمسعدي لأنه وجد نفسه في أبي العتاهية والمعرّي فرغ من شأنها بلا حدود ولا شروط .

إن النقد عند المسعدي مرتبط بشديد الارتباط بأدب القص على مستوى المضمون وعلى مستوى البناء .

أما على مستوى المضمون ، فيبين لنا أن الشعارين الشعرية عند أبي العتاهية وعند المعرّي ، التي شحها وحللها وفسر خلفياتها وعلل أسبابها . هي مرتبطة بشديد الارتباط بقصصه وبمسرحة - فهو لا شعوريا - يقوم بشرح وتحليل وتفسير وتعليل لأعماله هو بواسطة الإسقاط .

أما على مستوى البناء فإن اللغة التي سخرها لنقد أشعار أبي العتاهية والمعرّي هي لغة فنية لا علاقة لها بمصطلحات النقد ولا بمنهاجه ، هي لغة قريبة من اللغة التي حزر بها السدّ ، وحذت أبو هريرة قال ، ومولد النسيان ، والمسافر . .

هذه اللغة التي تبقى متارة هادية من منارات الأدب العربي في كلّ عصوره ، وذلك على مستوى تطويعها والتحكم في مفرداتها والقدرة الفائقة في تشكيل الجملة وفي إنشائها إنشاء مبتكرا وإلباسها صفاء ورونقا وفصاحة وسبكها في أسلوب قليلا ما عرفناه عند السابقين له أو عند اللاحقين به ، وتجميلها مضامين قديمة صارت معاصرة .

إن مهمة النقد عند المسعدي هي مهمة يسميها « فنّ النقد الأدبي » الذي ينظر إلى المؤلفات من الخارج ويحاول أن يصنّفها بحسب قواعد فنية في أصناف معينة ويقدرها بمقاييس معينة .

واعتقاده هو أن النقاد هم أحرار في أن يحكموا على الآثار بما يرونه وليس على المبدع أن يحكم على ما قالوه بخطأ أو بصواب ولا أن يستحسن ما قالوه أو يستكره ، وأن الأثر الأدبي إذا وضع بين أيدي الناس فقد أصبح شيئا لا يملك عليه صاحبه أي سلطان بل يصبح شيئا يمتلكه القارئ ويميش معه ما يريد أن يعيش ويحس من خلاله ما يريد أن يحس ويحكم على ما يثير فيه ما يشاء ، فذلك حقّه وهو حرّ في ذلك .

والمسعدي يرفض رفضا صريحا توظيف المناهج النقدية الغربية قديمها وحديثها على النصوص الأدبية العربية يقول في ذلك : « نحن ندعي التجديد فنستجد سقائنا » أو بعبرونتيارة « أو بدساتن بوف » أو غيرهم من بعد الأدب في الغرب فهم الأدب العربي والنصوص على جوارحه فلا تفتن لغيرك من ذلك في ثوب مستعار .

مفهوم المسعدي للأدب :

عنده : - لا يبنّي للأدب أن يكون المرأة الصادقة للواقع وأن يصف عناه الكادحين والمعذنين في الأرض ، وأن لا يكون شعارات جوفاء ومديحيا كاذبا وهجاء أو تنديدا بظلم السلطان بل « لجماع قصة الإنسان وخلاصة مغامراته وتجربته للكيان وزبدة ما يستنبطه من أعمق أعماقه من أجوبة عن حيرته وتساؤلاته » .

الأدب هو رسالة الإنسان للإنسان أو هو سبيل الإنسان إلى إنسانيته .

إن وظيفة الأدب الأساسية هي تمحيص المنزلة البشرية وتوضيح رسالة الإنسان في الكون وتعليل معنى الحياة وما يبنّي أن تنصف به لتكون جديرة بأن يحيها ويضطلع بها عن وعي واعتزاز .

إن مادة الأدب الحية هي الإنسانية وغيرها هو مجرد أشباح لا روح لها ولا جسد سرعان ما تتلاشى ويستولي عليها النسيان، والأدب الحق هو بحث عن جوهر الثابت في الأشياء واحترار لأعراضها الزائلة، والأدب هو ثوب دائم وتقدم لا يرضى أن يقف له في سيره العراقل.

إن أقصى ما يمكن أن يطمح له الأدب هو أن يصلح لتدريب الإنسان الناشئ على أن يكون، ولإعطائه صينا ومثلا ونماذج قد يقتدي بها أو يهتدي بهديا في مسيرته نحو تحقيق إنسانيته واضطلاعها بمغامرته الوجودية ونحت كيانها الإنساني.

وإن المحاور الأساسية التي يجب على الأدب أن يتفرغ لها هي : مشكلة العقل، ومشكلة القدرة والإرادة والفعل، ومشكلة التغلب على الضعف وعلى العجز وعلى الفناء.

وعلى الأدب أن يتجنب الوعظ والإرشاد وعليه أن لا يلعب وظيفة تعليمية وتلقينية، فيخرجها فلكل عن طبعه الإنشائي الخلاق.

والأدب هو ترفع عن الرياء والخبذاع والزيف والجبن وهو مواجهة الظلم والجور وإصداق الحق وهو رفض لقيم الاستسلام للقضاء ولقيم القناعة وهو تعلق وثيق بقيم الجهاد والخلق، وهو عملية تطهير من فساد الطبيعة وهو تفضيل للصراحة على النفاق وصدق اللمحة على المجاملة والمدح المقصّر على الإطراء جزافا به تنحو نحو ذاتك تطهرها من كل دنس باطن وتقنها من كل عاطفة سوء وتنزهها عن كل خنى.

الأدب هو افتتاح على «جحيم الصدق والحقيقة» وشأن الأدب أن يثبت في مواقفه وفي أقواله وفي أفعاله.

وتبقى الحرية عند المسعدي هي الشرط الأساسي لكل أدب «لأن الحرية ملازمة لجلبه الفكر وجوهر العقل ولا وجود لأدب يقوم على مبدأ عبودية الفكر أو يدعو إلى استرقاقه».

«وهذا المبدأ الإنشائي الأسمى القائمة عليه كل ثقافة وكل حضارة صادقة هو الذي علمنا إياه نحن معاصر المسلمين ديننا الخفيف منذ قرون».

والمسعدي يرى أن الثقافة ولسانها الناطق الأدب لم يكونا يوما بمنزلة عن حياة الأمة، وأن الأديب الذي يختير العزلة فهو أديب فاشل وتصبح آثاره «أشباحا لا روح لها ولا جسد سرعان ما تتلاشى فيستولي عليها النسيان».

وجوهر الثقافة ولسانها الأدب، هما كفاح مستمر هدفه التحرر من أوهام المحسوس وسحر المظاهر لإدراك الحقائق والاستيلاء على القوات الخفية والاحترار للعرض الزائل بغية الاحتفاظ بالجوهر الثابت والتشخير للنزعات الجامحة لحدمة إرادة لا ترضى بالمزلة الدنيا.

والهدف من الأدب عنده هو جعل القارئ يرتد إلى ذاته وإلى أعماق ضميره وأن يحرك ساكنه وأن يطرح على نفسه أسئلة لم يكن يطرحها من قبل وأن يفتح ما كان مغلقا في باطنه وأن يتعرف على عوالمه وأن يتعمق في البحث فيما كان مخفيا عليه.

وفي اعتقاده الراسخ أن كل عمل أدبي هو «رسالة» من الأديب إلى قارئة غائتها:

إشارة تساؤلات حول قضايا كونية وإنسانية، (= فعل عقلي).

تحريك العواطف والأحاسيس (= فعل وجداني) مساعدة الإنسان على الاصطلاح بإنسانيته على وجهها الأكمل (=بعد أخلاقي - قيمي - وتنويري) والنص الأدبي الناجح عند المسعدي هو:

أن يكون المبني ناجحا، وهذا يرجع إلى جمال الصيغ التصويرية وتناسقها وتناغمها وإلى جمال الأسلوب وتفرده وطلاوته.

أن يكون المعنى ناجحا والمعنى - عنده - هو ما يحرك

قراءة المسعدي للأدب العربي :

يقسم المسعدي الأدب العربي إلى أصناف منها :

أدب الصناعة، وهو الذي اتخذ أهله مرتزقا يستغل وحرفة تستدرّ، وبضاعة تنفّ «فهم في كلّ عبد مهتون ويكلّ قافية مصفّقون ولكلّ معط ماحون وكلّ محفل منشدون» .

هو أدب «اللفظين» الذي فيه يغص التكلم باللفظة تختق في الحلق والحرف يتعطل به الألهاة وفيه يشبه المعصيّ بالإعجاز ويلتبس المعجز بالإعجاز وتزوب الغنضة عن الفعل والنية عن القدرة والمكتون عن الكون الفعال يقال : إن الصمت عمق والنفس إیرام» .

الأدب العظيم وهو الأدب الذي لا ينعت ولا يضاف، واحد مفرد وخلاء ووحشة، لأنه الأقصى ولائه المحنة بلون من الذاتية لا يعرفه إلا الذين عرضوا أنفسهم لكل بلية باطنة وكل معضلة دخيلة ودوّت النجربة لم أثبتهم بجميع أصلاء الكون والصورورة والفسادهم يتشوّرون الإنسان والكون إنشاء لأن الأدب هو مأساة أو لا يكون، مأساة الإنسان يردد بين الألوهية والحيوانية، وتزفّ به في أودية الوجود عواصف آلام المعجز، والشعور بالمعجز أمام القضاء، أمام الموت، أمام الحياة، أمام الغيب، أمام الألهاة، أمام نفسه» .

١- الأدب الكلاسيكي :

يقول : هنالك من الأدباء العرب من أبدع وتفوّق كابن المقفع الذي ترجم كليلة ودمنة بما فيه من روعة المأساة الإنسانية وما يملأ جوانبه من صرخات الحيرة البشرية وكأبي نواس الذي قضى كامل حياته في مرارة السكر وتوقع الموت منشدا في شعره أنشودة الإنسان تلعب به الأقدار وكأبي العتامة وموته والجاحظ وفكره وابن الرومي وطبيعته والمتنبي وقوته والغزالي وآلام معرفته والمعري وعواصفه الهول وجيهمهم قنّاض أدخل معاني الإنسانية في رواية الوجود ولغزه» .

شيئا في النفس، وهذا عسير المثال في كثير من الأحيان، لأنه قد يكون من اليسير أن تأتي بالعبارة الجميلة دون أن تفترن بها قيمة معنوية أو قيمة تأثيرية تجعلك في نفس الوقت الذي تميّز بأجمل الصيغ وأجمل أسلوب تحرك في النفس أعماق المشاعر وأعمق المعاني، أكبر واشدّ تحريك» .

وهو يعتقد أن «لغة الكاتب وأسلوبه يجسّدان حتما تصوّراته وخياله ووجدانه وفتحاته الفكرية، فإذا كانت لعملية الخلق والإبداع أصالة فإن «اللفظة» و«العبارة» و«الأسلوب» هي نسخ الأصالة» .

وعنده أن كلّ حيّ يتطلب روحا وجسدا «لأنك إذا فصلت بين الروح والجسد فقد مات الكائن» وكذلك في الأدب الفصل بين اللغة والأسلوب وبين الفكر غير ممكن في الخلق الأصيل لذلك تكون العبارة ويكون الأسلوب وتكون اللغة في شكل يستغرب، ويكون «غريبا» على قدر ما تكون الفكرة جديدة، وعلى قدر ما يكون الشعور جديدا، وعلى قدر ما يكون ما أملاهم اللّجّان لّما أملاهم التفكير شيئا جديدا لم تجده عند غيره» .

ويذهب إلى أن اللغة العربية هي الدم واللحم للمغامرة الوجودية التي يحيها الإنسان، وإذا نحن أحيينا اللغة العربية نكون أحيينا الإنسان العربي» .

ويقول : «إنه لا وجود لفرق بين لغة الشعر ولغة النثر لأن اللغة التي لها قيمة جمالية في مستوى فنّ الأدب» لا تختلف سواء أصبغت في الشكل الشعري أو في الشكل النثري» .

والفارق عنده بين النثر والشعر هو «فرق شكلي باعتبار «قواعد الفن» قواعد تصنيف الألفاظ، باعتبار أن هذا فيه أوزان وهذا ليس فيه، أما من حيث القيمة الشعرية أي ما يدخل على النفس هذه المشاعر التي تسمى «المشاعر الجمالية» التي يراما ويشعر بها التلقّي فهي توجد في اللغة نفسها يقطع النظر عن وجود أوزان أو عدم وجودها» .

الذي كانت تدفع إليه غريزة المحافظة على الوجود تجاه أخطار الاستعمار وهجماته.

هذا الاستعمار الذي عمل على هدم الثقافة العربية الإسلامية بتونس بهدف تغليب ثقافته وحضارته علينا وتعطيل المبدع التونسي عن كل عطاء

وهو يعتبر، إن طوى التاريخ صفحة الاستعمار السياسي والعسكري فقد خلق شكلا آخر من أشكال الاستعمار المقتنع الذي يشكل الهممة الأدبية والفكرية وهو أخطر من الاستعمار الأول.

تميز الثقافة التونسية عند المسعدي وتوحيدها الأدب:

في أنها في تجلده مستمر

في محافظتها على النائية العربية الإسلامية في هيئة الجانب «الإنساني» في تفكيرها وفي نظرتها إلى الوجود

في انفتاحها على الثقافات الأخرى لكن دون

تفهم المسعدي/ مسيرة الأدب التونسي الحديث إلى فترتين أساسيتين:

الفترة الأولى: عمل فيها الأدب التونسي بجدّ ومسؤولية على الحفاظ على الذاتية التونسية وعلى كل مقوماتها الثقافية خوفا من مهول المستعمر الذي عمل على هدم كل ما له علاقة بالعروبة والإسلام وهدفه سحق الشخصية القاعدية التونسية وإبدالها بأخرى ذات طابع غربي.

الفترة الثانية: مختلفة عن سابقتها إذ أن هدفها لم يعد «الدفاع عن الكيان المهدهد بالمسح أو التعطيل بل إنشاء أدب جديد لتحت مجتمع جديد. ومنطلق الأدب قناعته وخبرته الفردية، وهذه الفترة تسم بشيء من الذاتية ومن الفثور وتعمل على الدعة والإطمئنان».

وقد مثلت «جماعة تحت السور» عند المسعدي ظاهرة بارزة في الحياة الفكرية والأدبية التونسية، وكان أفرادها يتبوؤون منزلة خاصة في المجتمع التونسي وقد عرفوا

لكن في عصور الانحطاط أصبح الشعر العربي جعجعة ألفاظ وتصفين قواف وأوزاناً وألعاب محتشات الديق والبيان، تكتبها مخلوقات جامدة الأنفس صماء الأفتدة عبياء البصائر.

ب - الأدب العربي المعاصر :

ينهب إلى أن الأدب العربي المعاصر في مجمله أصبح لا يقل شأنًا عن الأدب العالمية وذلك على مستوى حجم الإنتاج وتنوعه وتعدد مضامينه ووضعته اليوم يضاهي ما أنتجت الأقلام العربية في أزهى عصور بغداد والقيروان والأندلس، وهذا الأدب الجديد يتميز بخصائصه وخصائصه وطرافته.

إنّ الأدب العربي أصبح أدبا خلاقا إذا تجاوز التلمذ والتقليد وأصبح يستنبط أشكاله واتجاهاته وأغراضه من صميم عبقريته محاولا أن يتخلص من كل تبعية للغرب.

و ضرب مثلا بالشابي الذي تأتوا بالحب وأطبع على طريق شعراء المهجر لكنه لم يلبث أن عاد إلى حصورنة الأولى «مجذبا للفتنة والإحساس وأخرج شعرا عربيا صميما تعالى فيه عن الرومانسية المجردة وعن العبارات «المنفلوطية» الساذجة وتغنى فيه بالحال مأساة مصير الإنسان وشأنه في الوجود وفي الكون».

قراءة المسعدي للأدب التونسي :

هو شديد الاعتزاز بالأدب التونسي، تونس التي كان لها بعد القرن الثاني للهجرة أعلام في كل فنون المعرفة والتي أفتحت من أفلاذ الكتّاب والشعراء ابن رشيق وابن شرف والشابي، وإنها كانت أحد معاقل الحضارة الإسلامية بالشمال الإفريقي، وإن العطاءات التونسية أغنت الثقافة العربية على طول العصور.

وهذا المخزون الحضاري المتميز هو الذي تحمّل نحو القرن الغزو الاستعماري وأخرج تونس سالمة من مسخ التقليد الأجنبي البغيث ومن التكلس والتحقير التراثي

بالماضي وكلّ تملّك بأماجه. كما يرفض بشكل قطعي كلّ تشبّث مرضي بالحضارة الغربية ويندّد بكلّ من ينادي بالمشخّ وتقمّص شخصية الغير.

وهو يدعو إلى الأخذ بكلّ العناصر التي ما تزال حيّة في تراثنا وبكلّ عناصر البناء والإنشاء والارتفاع بالإنسان الموجودة في الحضارة الغربية.

وعنده أن الحركات الأدبية التونسية لن يثبت لها أصل ولا فرع إلا إذا أوفت لروح الأمة وسلكت جادة الحقّ ونبتت الباطل وجرت إلى غاية المروءة الإنسانية والحريّة الإسلامية وأنه ما جاء من الثقافة حرّاً فهو باق ثابت وما خرج عن حيّز الصدق والطبع الحرّ فمليؤد مزيف زائل.

ويذهب بالقول بأن : «الذين هم خطر على الثقافة في هذه البلاد هم الذين أخذوا عن الغرب ما أخذوا وضعت شخصيتهم «اللاغرية» عن هضم ما أخذوه فبقوا مليّبين لا تدري أنفسهم نفسية تونسيين عرب مسلمين أم نفسية تونسيين غربيين».

بالمهامّتين واليوهيميين، فكانوا خليطاً متنوعاً فيهم الشاعر والقصاص والصحافي والمغني والموسيقي

وكان المجتمع التونسي حينذاك يقسو عليهم وينكرهم ويعتبرهم من البدع الجديدة التي ينبغي أن تحارب.

وهذه الهامشية من ناحية والقسوة عليهم من ناحية أخرى جعلتهم يشعرون بمراوة الحياة وينكد العيش وبمأساة الوجود فتمزّدوا على وضعهم وثاروا على مجتمعهم وهربوا عن ذلك أحسن تعبير.

الرواية التونسية المعاصرة :

يعتقد المسعدي بأنها تبعت على التنازل وهو يرجو أن ترسّخ أقدام المؤلفين في هذا الفنّ وأن تتبلور اتجاهاتهم الأساسية حتى يشكل أدب القصّ عندهم مدرسة خاصة بتونس لها مواصفاتها وخصوصياتها وميزاتها فتصبح رافد إغناء لأدب القصّ العربي.

والمسعدي يرفض بشكل قطعي كلّ تشبّث مرضي

المصادر والمراجع

- المسعدي، محمود. تأصيلاً لكيان (مجموعة مقالات وافتاحيات لمجلة الماحث، نشرت متفرقة) نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله تونس 1979 (1977 صفحة، 6)
محمود المسعدي : أبو العلاء فيما بينك وبين نفسك (مجلة المباحث ع : 21 ديسمبر 1945) (صص 3-10)
محمود المسعدي أبو العاتية كما يراه صاحب الأعالي (مجلة الماحث ع : 12 مارس 1945) (صص 1-11، 11)
الساكر، الشاذلي : تاريخ النقد الأدبي في تونس مؤسسة أبو وجدان للطبع والنشر 2008

الالتزام لدى المسعدي : خلفياته ومقاصده (*)

أبو القاسم الشليلياني / باحث تونس

فمحمود المسعدي قد كثر الأنساق ونسف الحواجز وأدمج الأجناس ليكون الأدب عنده نشيدا واحدا تأتلف أجزاؤه وتتكامل، وتنصهر مداراته وتتفاعل، وتتلاشى فيه الجود والحواجز وتتضاهل، فإذا بالأدب في وقت واحد شاعر ونائر، ومبدع في الإنشاء كما هو مبدع في النقد أو الدراسة، وفيلسوف مفكر في شتى مجالات الفلسفة والتفكير حتى في علم الاجتماع وعلم النفس، وحتى في التكنولوجيا... فينشكّل في نص المسعدي مدار تلتقي فيه أصول أشجار كثيرة تتباين ألوانا ولكنها تشترك جميعا في ظاهرة انعدام التناهي.

هكذا تكون المدارات المتباينة أو المتمايزة قد التفت في حيز مخصوص مشكّلة منطقة تقاطع أصلية وأصلية واحدة يفي بها النصّ المسعدي الواحد، وحسبك ما في ذلك وحده من وجوه الجدة والإبداع، وهو ما يجعل نصّ المسعدي نصّا عتيذا عتيذا يحتم ما ألف من اشتراطات في القرالية والدراسة عند كل مقارنة جدية.

وتكتمل فرياده نصّ المسعدي أو خصوصيته بظاهرة الاقتدار في الأسلوب إذ يتوّأ شأوا قضيّا متفرّدا ينذ عن المألوف وسائر ضروب التنميط. إنّه الأسلوب الجامع في غنائية شعرية ومنطق خطابي بين مقتضيات الشعر من بعض جهاتها ومقتضيات الخطاب من بعض الجهات أيضا، وكل ذلك في لغة رؤى المسعدي

أن تصدّي لأدب محمود المسعدي وفكره بالبحث والدراسة في أي مسألة أو موضوع من مسأله وموضوعاته ينبغي أن تكون أدبيّا على درجة نسبية من الإنشاء والنقد، وأن تكون على معرفة تطلّش إليها بالتاريخ، وأن تكون على إلمام عبر سيرة الفلسفة، ثم عليك فوق كل ذلك أن تبذل مهجا لا يعدم الانتقاء ولا يفرض عن الشمولية إلى الحد الذي يدمج بين الغائي من التعسف، وتحوّل دون توظيف الموضوع على إعطاء

فإذا كنت إلى ذلك ممن يشترك مع المسعدي في تجربة المواجهة الصراعية من أجل الإنسان والوطن والحريّة فأنتك قد تختزل المسافات وتختصر عنت الجهد في إدراك حقائق هذا المعلم الشهير وخصائصه في الأدب والتفكير، بل إنك تشر الظفر بمقاصده، والوقوف على مرتكزات هزّات عقله، وخطرات خياله ومرجعيات أعماله، ومنها الالتزام.

ذلك أنّ المسعدي لم يتم إلى الأدب عن طريق أثر محدود، أو آثار من أجناس محدّدة كما درج الأدباء التقليديون أن يفعلوا، أو كما قبض لهم أن يكونوا منذ العهد المهيبة، بل إننا نزعّم أن المسعدي قد إتخذ من الإبداع ما جعله يكون أخاص الأدباء لمقولة الجاحظ في زمانه وعبر كل زمان في القول: «الأدب الأخذ من كل شيء بطرف...» ليكون في الإبداع ضرب من الإبداع.

فالتقادات مطوعا تستوعب المراد بكفاءة تحمل التلقّي على الإعجاب وتفرض على الحثير نشوة التأثير والإثارة والتأثير. وفي تخصيص المسعدي لأبيه على هذا النحو - شكلا ومضمونا وبينة - وجه من وجوه الالتزام عنده...

كذلك كان المسعدي في «حدث أبو هريرة قال» وكذلك كان في «السّد» وفي «مولد النسيان» و«تأصيلا لبيان» ولعله لم يقصّر عن ذلك في بعض مقالاته في «المباحث» وفي محاضراته أيضا...

ولئن كانت مؤلفات المسعدي قد زامت فترة الحرب الثانية بدءا في أثري- السّد- و«حدث أبو هريرة قال» فلئن نستطيع دون احتياط ولا تحفّظ أن نردّ المؤثرات والمكونات لنضج محمود المسعدي واستعداده الأدبي - بحسب الأبعاد التي سبق ذكرها- إلى مرحلة ما بين الحربين. وهذا المعطى التاريخي مهمّ في رصد الخط البياني لدى هذه الشخصية الفذة في تاريخ الأدب العربي المعاصر، لأنّ المؤثرات الموضوعية لازمة في مثل هذا المضمار، وبهما تكن قيمة المحدّدات الشخصية والمؤثرات الذاتية ولو كانت في متبّح اكتمال العفوية فإنها منهجيا لا يمكن أن تنعزل عن الموضوعات بله أن تستغني عنها، خاصة إذا كانت الدراسة تنصبّ على الالتزام لدى المسعدي.

إن المحدّدات الموضوعية إذا لم تكن مجسمة لخلفيات الأديب فإنها لا تعدّ أن تفسرنا وتعللها. وهذه المؤثرات الموضوعية أو المحدّدات الموضوعية كما تجسمها المرحلة التاريخية يمكن حصرها في العناوين اللاحقة :

أولا: هيمنة الاستعمار الأوروبي (الفرنسي والانكليزي والاطالي) على معظم الوطن العربي. وتنامي حركة التحرر الوطني عبر مختلف الأشكال وفي شتى المظاهر ودرجات الثقافة والتفكير.

ثانيا: خضوع المجتمعات الغربية ومستعمراتها العربية لأثار الحرب الأوروبية ودوي نتائجها على مختلف الأصعدة.

ثالثا: بروز خطوط التباين الأيديولوجي واستشراء ظاهرة التيارات والانجذابات والمدارس في عامة مكونات الأدب والتفكير والفن وحتى السلوك الاجتماعي.

رابعا: احتدام ظاهرة الصراع الفلسفي والثقافي عامة وظهور حشد هائل من النقائص الضدية كالاشتراكية والرأسمالية والشرق والغرب والفردية والإنسانية والمثالية والمادية والأصالة والمعاصرة... إلخ.

خامسا: بروز التيار الوجودي الفرنسي خاصة ليصبح مركزا استقطابيا لدى المثقفين الفرنسيين الذين سموا القرن العشرين بعد الحرب الأولى «زمن القلق» (le siècle de l'angoisse) ومعلوم أن الفلسفة الوجودية هي التي نقلت كلمة «الالتزام» من دلالتها المعجمية إلى «المصطلح» (un concept)

تلك هي المحدّدات الموضوعية بالنسبة إلى محمود المسعدي أما المحرر الأساسي - وهو الذاتي - فيمكن حصره في الآتي :

أولا: تآصل المسعدي هربيا وإسلاميا. ثقافة وتفكيراً ومزجها ومواقفها جُهازيا. تآصلا تلقائيا طبيعيا بلا مرأه ولا ريبه وفن تكلف ولا تزلف...

ثانيا: إلمام مكن بسيرة الجهاد والاجتهاد والإستشهاد في مختلف السياقات والتجارب. ولم يخف المسعدي تأثره بذلك إلى حد الإعجاب ومن تلك السياقات محارب الإنتطاع والتأمل. والممارسات المخصوصة كالرياضات الصوفية والحمرات.

ثالثا: الانفتاح واع على التيارات المعاصرة في الفكر الإنساني ولا سيما الفكر الأوروبي إجمالا وعلى وجه التحصيل.

رابعا: طبيعة نفسية صارمة حازمة جعلت المسعدي طاقة اتدافع نزاعة إلى ما يراه الأرقى والأجدى الأفضل والأجمل.

خامسا : قدرة عجيبة على استيعاب التفاعل إلى حد الانصهار بين الذات الحضارية في أبعادها جميعا والآخر الأوروبي في مجمل عناصره ومفرداته الحضارية. فلم

يكن المسعدي متبناً عن أصوله ولا منقطعاً إليها كما أنه لم يكن تبعياً للآخر في أي وجه من وجوه الاستلاب (l'alinéation).

إن جدلية التفاعل الحضاري في ذات المسعدي على تلك السلاسة والبسر قد عصمته من أن يعيش في أوروبا ما عرفه غيره من جيله وقبل جيله من أزمة «حالة الانبهار الحضاري». وإن فكرة الالتزام قد تولدت وتأسلت لدى المسعدي في عظم التفاعل الخلاق بين هذه الدوافع الذاتية والمؤثرات الموضوعية في مرحلة من مراحل التاريخ العاصف من خلال الفلسفة الوجودية أصلاً. وقد تميزت علاقة المسعدي في هذا المنحى بالفيلسوف الفرنسي الماركسي الشهير والوجودي المتميز «جان بول سارتر» (J. P Sartre) وتأثر المسعدي بهذه العلاقة برغم تعدد أقطاب هذه الفلسفة الأوروبية الحديثة من أمثال «كير كيكارد و«ألير كامو»

وتحليلاً منهجية البحث في استقطاب الالتزام عند المسعدي على إبرز التلون العام الذي طبع أدب العرب في تلك المرحلة وأعني تلوين الرومنطيقية العربية إلى التلوين العام الذي شمل عامة التعبير العربي الحديث أو النازع إلى التجديد منذ مطلع القرن العشرين انطلاقاً من المدرسة المهجرية إذ طبعت الرومنطيقية العربية أدبا العربي عامة بعد عصور التقليد وحركة الإحياء بطابع جديد. وأحدثت فيه منعرجاً حاسماً صوب المعاصرة والانفتاح على الحداثة. فأبى القاسم الشابي تلميذ المهجر بلا منازع نجده في كثير من قصائد المشهد الأدبي الذي رسمه المسعدي مثلاً بوضوح. إنه يحضر لديه في الروى والخطرات الخيالية وفي بعض المواقف المرجعية كالموقف من منزلة الإنسان الفرد أو البطل أو النبي في سياق الإرادة والريادة والقيادة. وكذلك ازدواجية الرؤية إلى الشعب في ثنائية الإكبار والاحتقار... والواقع أن هذه النظرة الازدواجية إلى الشعب قد سبى فهمها عند الشابي كما عند المسعدي لدى الكثيرين ولكن هذا مبحث آخر.

ويضاف إلى كل ذلك تأثير قوي بظاهرة الزعامة

في علاقاتها بأتباعها من ناحية وعلاقتها بأعدائها من ناحية أخرى. يستوي في ذلك ما كان من هذه الزعامة صغيراً محدود الأثر وما كان ذا أثر كبير. كما يستوي في ذلك أيضاً ما كان يكتسب الولاء والتأييد من جهة المنظور الإنساني. وما كان يقتضي الرفض والتنديد. وفي السياقين نموذجاً «لينين» و«هيتلر». أما في المحيط العربي فالأمثلة كثيرة في ذاكرة المسعدي من الأمير عبد القادر الجزائري وعبد الكريم الخطابي إلى محمد علي الحامي وعبد العزيز الثعالبي فعمد المختار... إلخ.

تلك إجمالاً أرضية الالتزام في الأدب المسعدي. وهي شبكة الخلفيات التي يستند إليها. وتلك هي مرجعيته العامة والأساسية.

يبد أن هناك أمراً على درجة عالية من الأهمية في مثل هذا البحث حسب تقديرنا. وهو أن المسعدي كان واهياً بالترزاه ووجوديته وبسخره أدبه في هذه الفلسفة تسخيراً هو عنده في حد ذاته التزام. فلم يضمن المسعدي مفاهيم الالتزام والوجودية في آثاره تصديقاً للتزك للندرس عنه البحث عنها وتأويلها. وإنما هو ولف تلك المفاهيم توظيفاً كاملاً وبنى عليها أدبه بنية تامة. واللافت للنظر أن المسعدي خارج نصوصه الإبداعية الإنشائية يحرص على إظهار وجوديته والتزامه إلى حد الادعاء والدعابة أحياناً ولكنه مع ذلك لم يتورط في تخصيص حيز للتفسير كما فعل «سارتر» في كثير من أعماله وخاصة كتابه «ماهو الأدب» (qu'est-ce-que la litterature) ؟

ومعنى ذلك أن المسعدي دون أن يقدم نظريته كاملة شاملة في وجوديته والتزامه قد كان وجودياً ملتزماً في أدبه الإنشائي ولم يخف تظاهراً بذلك في تصريحاته وإعلاناته ومواقفه... والوقوف على هذه الحقيقة يدفعنا من جهة الانصاف والموضوعية إلى الحكم على المسعدي بالتقصير؛ ثم إن تسجيلنا لهذا التقصير في أعمال المسعدي يفتح باباً فسيحاً لتعدد الأسئلة... وللتأويل.

- علميا - لا يبرره حتى الفصل المنهجي الذي تقتضيه طريقة التداول وإجراء المقاربة المعرفية. ولأن العلاقة بين الالتزام والوجودية هي علاقة الجزء بالكل ولا حجة للمعاني المعجبة القديمة على معاني المصطلحات الحديثة. يستوي في ذلك شأن الالتزام والوجودية في اللغة العربية وفي غيرها من اللغات كالفرنسية مثلا (engagement et existentialisme) فمادة «التزم» ومشتقاتها قديمة قدم اللغة العربية. وكذلك مادة «وجد» ولكن المصدر «التزم» لم يتخذ دلالاته الاصطلاحية (conceptuelle) إلا مع ظهور الفلسفة الوجودية. بل إن هذا المصدر الصناعي ذاته لم يجر في العربية إلا ترجمة للمصطلح الأجنبي والفرنسي خصوصا في معنى النحلة أو المذهب أو الفلسفة (doctrine).

و مع ذلك. فقد حاول المسعدي تجديد المفهومين. فقال: «... أما معنى الالتزام فمفهوم في الأدب. لا يعدو في معناه الصحيح عندي - أن يكون الأدب ملتزما لجوهري - الشؤون. منصرفا عن الزخرف اللفظي وعن الزينة القصورية التي هي لغو وهم وخداع. الالتزام هو أن يكون الأدب مراة لجماع قصة الإنسان وخلاصة مماراته للكيان. وزدة ما يستنبطه من أعماق أعماقه والطف أحيائه من أجوبة عن حيرته وتساؤلاته...» اه. هكذا... لم يتحدث المسعدي عن «الالتزام» وإنما تحدث عن «معنى الالتزام في الأدب». وحتى حديثه عن ذلك لم يخل من اضطراب. وإلا فكيف نفهم جملة: «ذلك أن الالتزام في الأدب لا يعدو - في معناه الصحيح عندي - أن يكون الأدب ملتزما لجوهري الشؤون؟...»

ويمعن الأستاذ المسعدي عبر منطق استدلالي ليجعل الالتزام قديما قدم الأدب الجيد في كل الثقافات والحضارات منذ الإغريق إلى اليوم: «فإن كان الأدب الملتزم هو هذا فإن القدماء قد عرفوه قبل أن يعرفه المحدثون وألفوا فيه مثل ما ألف الوجودية أم هو يتحدث عن الإبداع منذ القديم؟»

لقد كان بالامكان قبول هذه المفارقة المعجبة. هتد

من تلك الأسئلة الدافعة إلى التأويل أن المسعدي إذ يتحدث عن الالتزام لا يكلف نفسه أن يتعمق في المسألة. بل نغده يقتنع بما لا يقنع. ويوقف عند حدود الخطاب السطحي الذي يرضي فضول المتعلم ولا يليق بالعالم المختص كالملتزم إذ يفسر نظرية في الالتزام. ونحن نعجب لاستغناء المسعدي بمجرد التقريرات والتعميم في هذا الموضوع. من ذلك نص له في كتابه «تأصيلا لكيان» (ط 1/98-100) وهو مدرج ضمن الكتاب المدرسي المقرر على تلاميذ البكالوريا آداب. يقول فيه المسعدي: «فالذين يتبعون نمك تطور الآداب العالمية يعلمون بدون شك أن من أهم مشاغل الأدب والتفكير الفلسفي في عصرنا الحاضر أمرين هما الالتزام من ناحية والوجودية من ناحية أخرى. ولست أعرف معنى هو أشد حاجة إلى التدقيق والتحليل ولا لفظا هو أوفر إلى الضبط والتعريف. ولا مفهوما هو أجدر بالتحديد والتوضيح. مما يكون شائعا على ألسنة الناس مثل كلمتي «الالتزام» و«الوجودية» وما يمس بهما من معان...»

إن مثل هذا الكلام على لسان للمسعدي يفتح علينا مغربا لمقاربة فلسفية في الوجودية والالتزام ولكنه لا يفيد كثيرا إذا اكتفينا به ووقفنا عنده. فالمسعدي لا يعدو - في هذا الوطن - أن يقرّ بجملة من الأحكام تتعلق بالالتزام والوجودية في علاقتهما بالأدب والفلسفة وبأفهام الإنسان في العصر الحاضر... ومجمل الرأي في كلام المسعدي في هذا الوطن أمران. هما الإغراء بالالتزام والوجودية المنتشرين في اهتمام الأدباء والمفكرين والفلاسفة أولا. والإقراء ثانيا بالغموض في المصطلحين كليهما.

بيد أن الواضح أيضا أن المسعدي يفصل بين الالتزام والوجودية. وكأنهما مفهومان مستقلان عن بعضهما. وفي هذه النقطة كثير من الوهم عند الكثيرين إلى اليوم. ولست ندرى ما الذي سوغ للمسعدي هذا الفصل بين المصطلحين غير ما يقتضيه مقام الخطاب عنده من نزعة التبسيط والحض والإغراء. لأن الفكك بين مصطلحين

منهيب إنساني» وكذلك «ماهو الأدب؟» ونحن نزعج - بحسب دراييتا بالالتزام والوجودية - أن المسعدي لا تعوزه الشروط العلمية ولا الواقعية لما يقتضيه العمل النظري في الموضوع.

والدليل على ذلك ما نلمسه في أدبه الإنشائي من عمق التمكن من الفلسفة الوجودية في بنائها وأدق تفاصيل نسقها وترباط حلقات الجزئيات فيها...

إننا بكل التواضع نفاجأ، المتلقي اليوم بأن المسعدي قد استعاض عن التنظير بالإنشاء. وهذه حقيقة - عندنا - على جانب من الأهمية. ونحن نجازف برأينا في هذا الصدد. فإن اكتسب رأينا الإقناع والتأييد ذلك ما نريده وإلا فحسبنا ما يقتضيه الاجتهاد. وبغيتنا في كل الأحوال أن يكون رأينا دافعا لتحرك العقول والأقلام.

وتعلينا لموقف المسعدي ذلك يكمن في سببين أساسيين:

أما الأول فهو إيمان المسعدي بفاعلية الأدب الإنشائي في التأثير والإثارة وتيسير استيعاب المقاصد فيه. إننا في الرحلة التاريخية المحددة التي يجتازها المجتمع العربي عامة، فسخر المسعدي - بهذه القناعة أو الاختيار الواعي - الأدب الإنشائي لتأصيل الفلسفة الناشئة. ولو بادر المسعدي بالتبشير في التنظير للاتق عمله الصدود والإعراض ولشمل ذلك الصدود والإعراض كافة إبداعه الإنشائي.

و أما الثاني فهو اطمئنان المسعدي للفلسفة الوجودية - كما يفهمها - واطمئنانه خصوصاً للمتاح لديه منها اطمئنان التلمذ والاتباع وليس اطمئنان الريادة والإبداع. فجعل أدبه الإنشائي ضريبا من التطبيق لنظرية هذه الفلسفة الوجودية في نسقها «السايرتي» خاصة. وأبرز ما يتجلى ذلك في كتاب «السّد» وكذلك «حدث أبو هريرة قال...» وإلى حد في «مولد النسيان».

ومهما حرص المسعدي بوعي وإرادة على الإخلاص ليكون تلميذا لهذه الفلسفة الفرنسية فإنه برغم كل حرصه لم يكن إلا تلميذا مفارقا. أو مخالفا. أو

المسعدي ليكون مفهوم الالتزام عنده «مخصوصا» لولا أنه رجع إلى الربط بين الالتزام والوجودية فهو يمضي في نصه نفيه عبر استقراء استدلاله إلى أن ينتهي إلى الحكم التفريري القاضي بأن الالتزام والوجودية وحدة قلة واحدة. هكذا ينقلها نقلا عجيبا من ثنائية ازدواج إلى وحدة اندماج. ويقرر مطمئنا فيقول الحقيقة أن هذه الصلة المثينة القرينة جدا التي تربط بين الالتزام والوجودية لتكاد لقرينهما أن تجعلهما شيئا واحدا وليس في ذلك أية غرابة. نعم ذلك لا غرابة فيه. ولكن الغرابة حقا في إسناد الالتزام إلى العصور العهيدة في الآداب المختلفة بينما هو وليد الفلسفة الوجودية في القرن العشرين!.. هذه الغرابة لا يزيلها إلا أن يكون مفهوم الالتزام عند المسعدي منزلا عن سياقه التاريخي ومبته الحقيقي وهو حوض الفلسفة الوجودية. فإذا كان الأمر كذلك فإننا نعتذر لأدبيتنا الملتزم في الحكم عليه في هذا المضمار بالذات بكونه مقصرا في حق الإيفاء بما يحتّمه عليه مفهومه المخصوص للالتزام من صياغة نظرية خاصة تميزه. وتبوءه منزلة الريادة فيها

أما أن يكون الالتزام - عنده - «إيماء» للأدب الجليدة ثم هو يرتبط بالوجودية بصلة «مبته قرينة جدا...» تجعلهما شيئا واحدا، فالأمر يتجاوز الغرابة إلى عدم القبول.

ولعلنا نتمحل لأستاذنا الكبير محمود المسعدي ما يمكن أن يجيز موقفه من المسوغات فلا نجد إلا تبريرا واحدا نشك - قبل غيرنا. على واقعيته - في أن يكون مقعنا وهو أن المسعدي لم يكن متصديبا جديا للقضية النظرية في موضوع الالتزام لا يفهمه المخصوص الاحتمالي ولا يفهم غيره الواقعي من فلاسفة الوجودية. وأغلب الظن أن المسعدي قد كان يحاول تأصيل فكرة الالتزام وفكرة الوجودية بطريقة المستقلب المقتنع الذي يستقلب ويحاول الإقناع بالدعوة التي تقف عند الحد المدرسي القائم على التبسيط (vulgarisation) وإلا فما منعه من أن يخصّ الوجودية والالتزام بعمل نظري كما فعل «سارتر» في أعماله وخاصة «الوجودية

منشأ. (un disciple dissident)

ذلك أن معطى ذاتي في المستويين الفردي والحضاري قد ظلّ متحكماً قسراً في تفكير المسعدي ووجدانه ومزاجه النفسي، وهو الإيمان العميق بالهوية التاريخية وأصالتها في تربية الذات بكل الأبعاد. وهذا المعطى المركزي في كيان شخصية المسعدي هو الذي عصمه من التصنيف ضمن تيار بعينه أو مذهب محدد أو فلسفة جاهزة. فكان المسعدي من هذه الجهة كنّسه تماماً جامعا للأنجاس الأدبية مستمعيا عن التصنيف ضمن واحد من الأنجاس. وكذلك كان المسعدي - فهو الأيرالي المخالف للبييرالية. والوجودي بمفهومه الخاص فيها. والمسلم بإسلامه النموذجي أيضا. . . ويجمع كل ذلك متناسقا إلى حدّ النكامل في دائرة الالتزام.

فالإلتزام عند المسعدي ليس فقط محمدا للكيان الذاتي بل إنه إلى ذلك محدّد للكيان الحضاري أيضا. فالعبدان يتكاملان تماما عند المسعدي إلى حدّ الاندماج فكانت هما عنده وحدة فذة تتحدّد من خلال الوجود أو الكيان. وإنّ هذا الإلتزام التلازمي بين «الأنا» فرديا و«الأنا» حضاريا هو الذي يمكن أن ندهي أنّه مظهر الإضافة النوعية في أعماله من الجهة الفلسفية. وهذه الإضافة ذاتها هي المميز لهم من سمات الإلتزام في متطور محمود المسعدي وهذه الإضافة تتجلّى في المقابلة الضمنية التي يعقدها المسعدي بينه وبين الفيلسوف الألماني «نيتشة» في مستوى التناص - العنوانين بين «هكذا تحدث زرادشت» وحديث أبو هريرة قال . . .

وإنّ الإضافة عند المسعدي لتتجلّى أيضا في نقطتين أخريين هامتين في مستوى المسألة أو «التراجيديا» (la tragédie) إذ حوّل المسعدي البطل في النمط التقليدي من مثير للإشفاق إلى مثير للإعجاب، وجعل النهاية العدمية في «الفاجعة» (la drame) ميلادا جديدا أو انفتاحا على حياة أخرى أو «بعث آخر». كذلك كانت نهاية غيلان في «الشّد» وكذلك نهاية أبي هريرة في «حديث أبو هريرة قال . . . فكلتاها كانت مثيرة للإعجاب محفّزة لهمة الإنسان وإذكاء عزمه وحزمه

وإرادته وطموحه وكلتاها كانت تجاوزا وإنفتحا على المطلق أو ميلادا جديدا. . .

إنّنا نسلم بأنّ المسعدي في أدبه الإنشائي وجودي بامتياز. ومن ثمة علينا أن نسلم أيضا بأنّ الإلتزام ليس مذهباً قائما بذاته ولا فلسفة مستقلة من جهة المطلقات والغايات والمنهج. بل إنّ الإلتزام من مفردات الفلسفة الوجودية ذاتها، وحلقة من حلقات التسلسل في نظامها الفكري، ولم يكتسب مفهوم الإلتزام هذه المنزلة إلا في نطاق الفلسفة الوجودية.

صحيح إنّ مظاهر الإلتزام كثيرة ومتعددة منذ أقدم العصور في سير الإنسان وجهده وجهاده من المواقف والمعتقدات ومنهج التفكير والتجارب المتميزة في شتى مجالات الحياة، والصحيح كذلك أنّ الإبداعات الأدبية قد غلّدت كثيرا من تلك المظاهر الإلتزامية منذ العصور الإغريقية. . . ولكنّ كل ذلك لا يعطي لفكرة الإلتزام ومضمونها أيّ بعد من أبعادها الإصلاحية ضمن الفلسفة الوجودية التي تحققت فقط في العصر الحديث، وخاصة في تيارها الفرنسي مع «جان بول سارتر» و«ألبير كامو». وضمن هذا السياق منشأ الإلتزام عند المسعدي سواء كان والدا فيه أو كان متعلما.

ذلك أنّ الفلسفة الوجودية مع «سارتر» بالتحديد قد شكّلت مفارقة جوهرية مع الماركسية انطلاقا من الموقف من الانسان أصلا باعتبارها المسألة المحورية في الوجود وفي الفلسفة، فبينما اتخذت الماركسية الإنسان وجودا اجتماعيا لا وجود له باعتباره ظاهرة طبيعية في المجتمع، نجد الوجودية تتخذ الإنسان المرد واعتبرته إفرار المجتمع وفق محدّداته الموضوعية جعلت الوجودية المجتمع كيانا موضوعيا لا يعدو أن يكون تراكما كميّا وحدّدت قيمة الإنسان على المستوى الفردي. ثمّ إنّ الماركسية فالمجتمع مستجيب - رغم إرادته - للقوانين الموضوعية وهي قوانين المادية الجدلية.

فالوجودية بهذه المخالفة الفلسفية مع الماركسية في المنهج قد تأسست فلسفيا. . . ومن ثمة جعلت

من الإنسان أن يتجسّم حتميًا فعلا بطوليًا. فإذا قصر الإنسان عن ذلك فهو بـرغم الوعي عاجز جبان وعليه لعنة المسعدي والإنسان. أما إذا كان الإنسان بلا وعي أصلا فإنه إذن للحيوان.

والإلتزام عند المسعدي درجة راقية في تطوّر مرتبة الإنسان، وليس متاحا لكل إنسان لأن الإنسان ذاته ليس مرتبة ثبوتية إستقرائية تميّز بالإطلاق نوعيًا في الطبيعة، بل هو حركة نامية متطوّرة في مواجهة مستمرة منذ البدء إلى النهاية. والبدء للإنسان هو تولّد الوعي عنده (la genèse de prise de conscience) :

وهو وعي حتمي أوّلا، فالوعي العقليّ، ثم الوعي الاجتماعي، وفيه موجهة الإلتزام. فإن قصر الإنسان عن هذا الإلتزام تردّي في هوة العجز وكان كاذب النفس، كاذب العقل، كاذب الموقف. وإذا ركب موجهة الإلتزام فإنه لن يهدأ ولن يتراجع حتى يلتحم بالمثل الأعلى عبر الإرادة والفعل، وتلك الرّحلة المواجهة الوجودية وذلك نحت الكيان، وإثبات الذات وجود، في الطبيعة وحلودا في التاريخ. وهذه التجربة هي المشروع الإنساني الذي تكون فيه حرّية وخلق وحيّة، وحبيك فذلك تالّه الإنسان. هكذا يكون الإلتزام كلمة ومشقّة ومسؤوليّة تقتضي أرقى درجات التصحية لأنّها التصحية بالذات من أجل إثبات وجود ونحت الكيان، إنّها المعاناة والمكابدة وحتميّة قدر الإنسان في المتزلة الوجوديّة وتلك عند المسعدي منزلة الإنسان الحقيقيّ ومادونها زيف وطلان وعيبية في الوجود... فالإنسان دون الإلتزام ليس إلا رقما بيولوجيًا أو وجودا حيوانيًا يزول بزوال الكيان المادّي، ويمضي دونما أثر في الحياة، «وما أكثر الذين يولدون ولا يبعثون». وهكذا يكون الإلتزام عند المسعدي محدّدًا أساسيًا لوجود الإنسان وجسمًا موضوعيًا لمعنى الحياة ووظيفتها في التجربة الواقعيّة.

والإلتزام بهذا المفهوم عند المسعدي يخضع الإنسان حتميًا لصراع مثلث الأبعاد:

صراع ذاتي يكون فيه الإنسان رهن الاضطراب والتنازع

شرط «أنسنة» الإنسان «الوعي». فالإنسان ليس كائنًا ثبوتيًا إستقرائيًا وليس رقما بيولوجيًا وإنما هو نسق متواصل الحلقات منطلقة «الوعي». وهو وعي بالذات ووعي بالموضوع ووعي بعلاقة التفاعل بين الذات والموضوع. ولكن هذا الوعي هو منطلق وجود الإنسان فقط برغم كونه فاصلًا بين الإنسان وأي كائن طبيعي أو فرد بيولوجي في شكل الإنسان. معناه أنّ الوعي شرط لازم للإنسان ولكنّه غير كاف لاكتمال الإنسان. وهذه المفارقة - على بساطتها وأهميتها - ليست غريبة عن تراثها العربي القديم قبل نشأة الفلسفة العربيّة في الإسلام، وهي المفارقة التي نخجدها عند المتنبي وتلميذه أبي العلاء المعري في المقابلة التفاضلية بين المتزلة الإنسانية والمتزلة الحيوانية باعتبار العقل فاصلًا بينهما. فإذا أبدلنا العقل بالوعي وجدنا منطلقًا من منطلقات الوجوديّة المعاصرة في الأدب العربي القديم...

ولكنّ الوجوديّة لم تكف بهذا المحدّد الأساسي والمحدوي الذي هو «الوعي» وإفّال ~~العلم~~ ^{العلم} ^{مطلقًا} في نسق متواصل الحلقات ليكون الإنسان مشروعًا «un projet». هذا المشروع وعي «مفارقة» فخرية، فالإنسان يمثل أعلى يحدّد وجوده وجود الإنسان (un idéal) والوعي عند الوجوديين كما عند غيرهم حتميّ وعقليّ وهو مؤسس «أنسنة» الإنسان ولكنّه لا يبلغ به إلى «امتلاء الكيان» أو الكمال إلّا عبر الإلتزام. ومن أجل أن تكتمل للإنسان منزله لا بدّ أن نستوفي شرائط الإلتزام في نسق تام، متقدّم أبدا إلى مثته في «المثل الأعلى» عبر الفعل الإرادي وتلك الصّورة البطل أو نموذج الإنسان المكتمل. وهذه البطولة هي التي جسّمها غيلان وأبو هريرة : إلتزام فأقدام فافتحاح بالتمثال بالمثل الأعلى في الفعل نموذجيّ إستثنائي يتجاوز المألوف والمعروف والاجتماعي العام. ويترك دويّا... ويخلد في التاريخ.

إنّ الإنسان المكتمل عند المسعدي بهذا المفهوم للإلتزام يطل أو لا يكون أو قل إنّ الإلتزام عند المسعدي يقتضي

حقيقي للمأساة. كان ذلك منذ وجد الإنسان سيطر
دائما.

تلك هي بعض المرتكزات الأساسية في مفهوم
الالتزام عند السعدي. وتلك بعض ملامح تظهره
وتجليات نسقه بقدر ما يسمح به مقام هذا الحديث. أما
في الدراسة المستقصية ففي الموضوع شأن آخر.

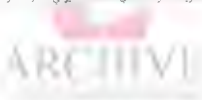
و مهما يكن فهذا عمل لا يعدو أن يكون عناوين
إثارة. ولعلي أفضل مجمله في لاحق الوقت إذا تيسر
ذلك وعلى الله حسن التيسير.

الداخلي والاستقطاب الذاتي، وكان ذلك يحيل على
ثنائية العقل والتفكير في التراث العربي أو الجهاد الأكبر
في الإسلام.

صراع أفني بين البطل والجماعة، ويمكن أن نعدّه
صراعا اجتماعيا، وتتولد فيه المأساة حين يكون البطل
في قومه رائدا مكذوبا. وما أكثر الريادة المكثوبة في
رحلة العرب المسلمين !

صراع عمودي يحتم المواجهة بين البطل والحدود
الطلقة إن دينيا وإن «لا دينيا». وهذا الصراع تحميم

(*) نص للمداخلة المقدمة بمناسبة الاحتفال بمائتة السعدي بمناسبة قصة يومي 1 و 12 نوفمبر 2011.



الأدب القومي في فكر المسعدي (*)

محمد بن عيسى / جامعي، تونس

على مستوى الإبداع وعلى مستوى التنظير يبدو المسعدي رافضا لتسمية الأدب التونسي، غير مستعد لأي تنازل يمكن أن يهينا بعض الطمأنينة التي ترسخ قناعتنا بأحقية هذا الرجل في تمثيل الأدب التونسي كما هو شأن الشابي في وطنياته على الأقل.

إنّ الرجل الذي قضى حياته مناضلا في سبيل القضية التوكيدية تحويرا للوطن أثناء فترة الاستعمار وبناء لدولته بعد الاستقلال، يرتفع في أدبه عن تونسيته.

في مقابل هذا «الجمود» الذي يعامل به المسعدي الأدب الذي رفعه إلى مرتبة الرمز، نعر في بعض كتاباته على اعتزاز واضح لديه ببعض أعلام الفكر والأدب التونسيين، فإذا به يذكر شاعرنا أبا القاسم الشابي ضمن قائمة كبار الذين اعترف بفضلهم عليه إلى جانب كل من أبسان ونيتشه وجوته ومالرو، كما نغده يشيد بابن خلدون التونسي بوصفه مفكرا من «أعظم مفكري العالم» والذي «كان يعيش في هذه البلاد التونسية بالذات»، كما نغده يعلن في افتتاحية العدد الثالث والعشرين من مجلة المباحث التي يرأس تحريرها عن رصد جائزة أدبية للأدب المكتوب بالعربية في تونس من أجل «تشديد صرح ثقافتنا متين الأركان يربط ماضيها بحاضرها ومستقبلها، ويبعث فيها روحا توقّاة إلى

إنّ السؤال الذي تنطلق منه هذه الورقة يصدر عن تعارض ظاهري بين المكانة التي تحققت للمسعدي بوصفه ممثلا للأدب التونسي، وبين موقفه المعارض لما كان يسمى بالأدب القومي، فكيف يمكن لواحد من كبار ممثلي أدبنا أن يكون معارضا لمبدأ وجود خصوصية مميزة لهذا الأدب، ولو افترضنا عدم وجود هذه الخصوصية كما قد يلعب إلى ذلك من يحاول الدفاع عن المسعدي ومكانته، فلم الحاجة إلى تنصيبه على هذا المكان؟

لقد وصف المسعدي القومية في الأدب بكونها ضربا من الحق في افتتاحية العدد الخامس من مجلة المباحث سنة أربع وأربعين وتسع مائة وألف، كما كانت إجابته عن سؤال مجلة الندوة سنة ست وخمسين وتسع مائة وألف حول وجود الأدب التونسي بسؤال مقابل، قائلا: «هل في إنتاجنا التونسي ما يثبت وجود الأدب التونسي؟» ثم يضيف: «إني أودّ شخصيًا أن لا يكون لنا أدب تونسي».

أما في مستوى إبداعه فلا نعر في أعماله الأربعة على أي أثر للبيئة التونسية، سواء في مستوى الأطر التي تدور فيها وقائع الروايات والقصص زمانا أو مكانا، ولا في مستوى أسماء الشخصيات وسماتها.

الحياة، متعالية إلى الحرية واستقلال الذاتية، طموحة إلى أسمى منازل الشرف الإنساني والرفعة المعنوية.

ولكن هل كان مفهوم الأدب التونسي قائما في الفترة التي أبداع فيها المسعدي ووضع كتاباته؟ ألا نفع في التجني على أديبنا ونحن نطالبه بأمر لم يكن مطلوباً أصلاً ولا وقع تداول مفهومه؟

I - في الأدب القومي والدعوة إليه :

بالعودة إلى تاريخ الأدب التونسي نستطيع أن نرصد أولى الدعوات إلى أدب تونسي صميم في دعوة زين العابدين السنوسي ضمن المقالات التي كان ينشرها في الصفحة الأدبية بجريدة النهضة ابتداء من أكتوبر سنة 1927، والتي قدّم فيها مفهوماً للأدب القومي يركز على مضمونه المحلي، ما يسمح للأدب بتبشيل «النفسية التونسية في الأدب العربي الذي يكتبه التونسيون»، داعياً إلى الخروج من التقليد ومن اجترار أو معارضة التراث القديم، والاعتناء بالعقائد المحلية والمناظر التونسية وأثار البلاد، وإلى التعبير بصدق عن الحياة الواقعية.

يتنزل هذا التصور ضمن دعوة السنوسي ويعضد مجابليه إلى مذهب الواقعية في الكتابة السردية خاصة على اعتبار حاجة الأدب المكتوب في تونس إلى الخروج من عبادة التراث وتقليده إلى الواقع الوطني والبيئة التونسية، متطابقاً في دعوته تلك من «معطيات تونسية بحتة»، فقد استثاره اعتناء الطوائف الأجنبية المتساكنة في تونس وخاصة الفرنسيين بكتابة القصة التونسية والقصيدة التونسية باللغة الفرنسية، يعضونها عادات البلاد وأساطيرها وأجواها، فأراد استغزاز همم الكتاب التونسيين لينسجوا على منوال الأجانب ولينشؤوا أدباً عربياً تونسياً، ولكن هذه الدعوة سرعان ما استحوّلت إلى خضرة واسعة حول معنى الأدب القومي، وهي الدعوة التي سيضعها أديبنا محمود المسعدي بكونها ضرباً من الحق، وسيعمل على دحضها واقتراح بديلها.

ففي سنة 1930 ينشر محمد البشروش مقالة بعنوان «دعوة إلى خلق أدب قومي» دعا فيه إلى مساندة الدعوة المصرية بقيادة لطفي السيد ومناصرة محمود تيمور وحسين هيكل وسلامة موسى، لتكوين أدب قومي لكل قطر من أقطار البلاد العربية يصف عادات سكانها من حضر وقرويين ويصوّر بلادها وأريافها وطبيعتها بما فيها من جلال وجمال فيكون «لكل بلاد عربية أدب تُلمّس فيها روحها ونفسيّتها وتظهر به للعالم أمة مستقلة لها ميّزاتها».

ويغضّ النظر عن الخلفيات التي تقف وراء هذه الدعوة ذات الأصل المصري، (تلك الخلفيات التي أدّى انكشافها إلى ردود عنيفة قبل كثيرين)، فإنّ محمد البشروش لم يطرح من وراء إطلاق دعوته إلى تكوين «أدب قومي تونسي» لأبعد من طموح السنوسي في أن يكون للأدب التونسي حضوره ضمن الأدب العربية، باعتبارها نافذة لروح البلاد التي أنتجت وصورة لنفسية التونسي بعيداً عن سلطة التراث وسمة التقليد التي كانت مثلاً في محضهم. ولذلك فلم تكن الدعوة مرفوضة تماماً لدى الكثير من أعلام تلك الفترة من أمثال علي الدوعاجي ومحمد الحليوي وأبي القاسم الشابي نفسه على ما تشير بعض يومياته.

ضمن هذا السياق من الجدل حول الأدب القومي والذي يتواصل صدها إلى سنوات أخرى بعد سنة 1930 يتنزّل موقف المسعدي من هذه القضية في افتتاحية مجلة الباحث رافضياً لدعوة الأدب القومي، واصفاً الدعوة إليه بالحق.

فما هي خلفيات هذا الرفض؟ وما هو التصور البديل الذي يقترحه المسعدي، للنهوض بالأدب التونسي من التقليد الأعمى للتراث وإلحاقه بالأدب الحيّة الخالدة؟

يمكن ردّ هذا الرفض إلى سببين: ظاهر وباطن، أمّا السبب الظاهر فما تنطوي عليه هذه الدعوة من

وحينا آخر إلى الشرق، واصفا الأولى بالاستعمارية والثانية بالزرعة التونسية «الرامية إلى استبقاء وإحياء الثقافة العربية الإسلامية، التي هي جماع ذاتية تونس منذ 14 قرناً على حدّ عبارته.

تلك إذن هي الأسس التي يقوم عليها تصوّر المسعدي للثقافة التونسية التي منها ذاتيتها الخالصة لغةً وديناً، وعليها (أي تلك الأسس) سيقم أدينا تصوّره للأدب القومي، في مواجهة الدعوات الرامية إلى الانكفاء على الذات أو الاضمحلال في الغرب.

II - الأدب القومي في فكر المسعدي :

يقول المسعدي في حوار مع مجلة الندوة سنة ست وخمسين وتسع مائة ألف: «أودّ شخصياً أن لا يكون لنا لب تونسّي قبي المعنى الضيق كما يتصوّره الناس عادة، بل أثنى أن لا يكون لنا إلا أدب يكون فرعاً من فروع الأدب العربي عامة، ويكون في ضمنه وبواسطته شعباً على الأدب العالمي الأصيل».

هنا يحدّد أديناً منطلقاته: فالأدب التونسي هو أدب عربيّ بالأساس، بل هو فرع منه بالتحديد، وكونه فرعاً يحيل على البعد الزمنيّ منه، إنّه أدب عربيّ حديث يتّصل بأصل وجذور عريقة في القدم، ولذلك فهو يرفض التقليد الأعمى للقديم والنسج على منواله، بل يدعو إلى أن يستفيد منه الكاتب الحديث، بما يحرّر الطاقة الحيوية الكامنة فيه ويترجمها الكاتب الحديث إلى حياة، كما يترجم الفصن حياة الشجرة ويكون دليلاً على حياتها بما يطرّحه من زهر وثمر وأوراق غضة ياتعة. يقول المسعدي في هذا الصدد: «إن أردنا أن نشيد مدنية حقيقية أصلها ثابت وفرعها في السماء، فلترد أنفسنا الطمأى ثقافتنا العربية الإسلامية، ولنحي ما اندثر منها، ولنتخذها أساساً متيناً نبني عليه مدينة جديدة تنفوذ البشر من جديد كما قادتهم من قبل، فنخلصهم عما أصابهم من حيرة وارباك». وإحياء

مضمرات شعبية هدامة، لا تخدم القضية الوطنية في التحرر والنهوض قدر خدمتها لنوايا المستعمر في إضعاف الذاتية الوطنية وتفسّخ مكامن قوّتها. وأمّا السبب الباطن فيتعلّق بتعارض هذه الدعوة مع تصوراتها الخاصة للأدب بوصفه فنّاً ورسالة في آن.

لم يخفّ على أدينا الخلفيات الأيديولوجية التي تقف وراء دعوة لطفي السيد لتكوين أدب قومي، من حيث أنّها دعوة إلى قطع العلائق التاريخية الممتدة بين الشعوب العربية في اللغة والدين، وهي العلائق التي تكوّن جوهر التميّز الحضاري الذي يقف ستّاً منيعاً أمام الاستعمار ورفضه الملخّعة في احتواء الشعوب المستعمرة، وكثيراً ما دافع المسعدي رغم ثقافته الغربية المكيّنة عن عروبة تونس واتّمالها الإسلامي، حيث يقول: «قدما فرضت رومة نفسها على هذه البلاد فرضاً، فإذا رومة لا يبقى منها بعد استعمار دام ستّة قرون إلاّ أطلال قرطاجيّة، أمّا الإسلام فبقي ماذن مساجده التي لا تبلغ شيئاً من قوة حجارة الحنايا ولا من رجم أنوار نصر، ما لم يستطع بقاءه الحديد ولا الرخام، أقدم ثلاثة أمتلّ قرناً ولا تزال دالمة» ثمّ يضيف: «إنّ أفرقة شرقية قبل أن تكون غربية، وإنّها سامية ووحيدية، قبل أن تكون آرية مادية، وإنّا شرقيون، عرب ومسلمون كالعرب، وساميون كاليهود، ولن نكون أبداً شيئاً آخر».

فالمسعدي لا يكفّ عن الحديث عن الذاتية التونسية، ولكنه لا يؤمن بوجودها خارج رابطة العروبة والإسلام، وهو فعوى المتاحتية للعديد المشرّبين من مجلة المباحث والتي جاءت بعنوان: «العروبة والإسلام في الذاتية القومية التونسية»، فجعل العروبة والإسلام معاً أساسين للذاتية الوطنية التونسية. كما يؤكّد في أكثر من موضع في كتابه تأسيساً لكيان عن الترابط الأكيد بين الذاتية التونسية والبعدين العروبي والإسلامي فيها، فما هو يتحدث - تمثيلاً لا حصراً - عن سياسة التعليم في تونس إبان فترة الاستعمار ونزعاته المتجهة حيناً إلى الغرب

الصالحون فيها من أن يظنوا أنَّ الأخذ عن الثقافات الأجنبية وحده علاج كاف ناجع، فالمسألة قبل كل شيء مسألة هضم فكريٍّ للمواد الأجنبية المنقولة، هضمًا يلقبها إلى ما يلائم طبع الذاتية والشخصية العربية الإسلامية، وإلاَّ كان النقل مسخًا والأخذ فناءً.

ولكن كيف يتمُّ الهضم الذي يقبل الثقافة الغربية إلى ما يلائم طبع الذاتية؟

يمثِّل المشترك الإنسانيُّ جوهر العمليَّة في فكر المسعدي، فالإنسان هو ذاته في كلِّ مكان، ومعاناته هي نفسها كما يعتقد المسعدي، وكما رآه في آداب الشعوب جميعا، يقول المسعدي في تعريفه للأدب: «الأدب مأساة أو لا يكون، مأساة الإنسان بتردُّ بين الألوهية والحيوانية...» ثمَّ يضيف: «على هذا النمط فهنَّك الأدب جميع الأمم التي أخذت التاريخ آدابها، من الهند إلى اليونان، ومن العرب إلى الإفرنج».

لكن هذا المشترك الإنسانيُّ لا ينكشف لنا من تلقاء نفسه بل هو في حاجة إلى مفهومين عزيزين على المسعدي وفكره هما مفهوما: الوجودية والالتزام، وكلاهما مفهوم تبلور ضمن الفلسفة الغربية، ووجد له صدى كبيراً لدى المثقفين العرب زمن التحرُّر وبناء الدولة الحديثة، أمَّا الوجودية فتقوم على اعتبار «الوجود متقدِّمات على الماهية، وإنَّ للإنسان مطلق الحرية في الاختيار، يصنع نفسه بنفسه، وبملا وجوده على النحو الذي يلائمه». وهذا التصور من شأنه أن يكون أداة يقرأ بها التراث وينظر من خلالها إلى الثقافة الغربية، بحثاً عن المشترك الإنسانيُّ الذي يلخصه المسعدي في مأساة الإنسان وهو يكلدح من أجل أن يملا وجوده ويثبت ذاته بين عواصف العجز والشعور به، أمام القضاء، أمام الموت، أمام الحياة أمام الغيب، أمام الآلهة، أمام نفسه... على حد عبارته.

أمَّا الالتزام فمفهوم مزرع عن الفلسفة الوجودية من

المنشتر من الأدب لا يعني التقليد، بل يعني تحرير القيم الحيوية التي قام عليها الأدب العربي القديم وإعادة إنتاج العبقريَّة التي رسمتها خلال تاريخها المجدد وهو معنى الأصالة كما يحددها أدبيتنا، حيث يقول: «الأصالة التي تقرها سنَّة الوجود، ويحتملها ويضمن بقاءها الامتداد التاريخي، هي الوفاء في النوعية والطرافة والطاقة الخلاقَّة للذاتية القومية الثقافية التي تنتسب إليها وتروم السعي إلى بعثها وتجديدها، الأصالة هي أن تقيم الدليل على أنَّك قادر على إضافة حلقة جديدة قيمة طريفة لسابق حلقات ثقافتك وحضارتك، وعلى أنَّ عبقريتك أو عبقرية أمك لا تزال قادرة على إغجاب غزالي حديث وابن خلدون جديد يفتح فتحاً علمياً آخر، أو شعراء محدثين يستشيطون أنغاماً شعرية جديدة كالذين استنبطوا قبلهم الموشحات، ولا يتكفون بنقل طريقة الشعر الحر من الغير».

تلك هي الأصالة عند أدبيتنا، تحرير لروح العبقريَّة الكامنة في التراث، وإحياء لها، ولكن السهل يظنُّ مطروحا حول السبل الكفيلة بذلك؟ أيَّ الحيوان ينظر إلى التراث؟ وما هو المجهز القادر على جعلنا نصير تلك الكوامن الحيوية؟

هنا يقدِّم المسعدي الشقَّ الثاني من اقتراحه البديل، ويمثِّل في ثقافة الآخر الغربي، ذلك أنَّ المسعدي لم يرفض الأخذ عن الغرب في ثقافته وآدابه، ولعلنا نجد في حديثه السابق عن الأصالة ضاللتنا وهو لا ينكر على الشعراء أخذهم طريقة الشعر الحر من الغير، بل ينكر عليهم الاكتفاء بالأخذ دون إعمال العبقريَّة العربية في إبداع أنغام شعرية جديدة.

إنَّ الأخذ عن الغرب مشروط لدى أدبيتنا بالهضم والتشعُّل، أي العودة بالآداب الغربية إلى المشترك الإنساني، حيث يلتقي كلُّ آداب الشعوب على اختلاف الأسس والأزمنة، يقول المسعدي في هذا السياق مقسراً خطورة الأخذ من الغرب: «لتحذر بلاندا والعاملون

وبذلك يعمل المسعدي على «عضم» المفهومين ضمن الذاتية الثقافية، ويحيلهما إلى المشترك الإنساني، حيث «يحلل اللغتين من حيزٍ معنويٍّ محدّد مشحون بقيم العصر إلى حقلٍ دلاليٍّ أوسع يضرب بأعماقه في الماضي، فيمتزج الحقلان الدلاليان، وتتخلط مفاهيم قديمة بجديدة، وتصير المعاني لا ترفض على رؤية فلسفية معيّنة، لأنّ الكاتب شاء لها أن تنزع منزعا إنسانيا مطلق الأوسع».

الخاتمة :

هكذا إذن يهيم أدبيتنا تصوّرا وقيم على أنقاض تصوّرا جديدا، أكثر أصالة وانفتاحا وإخلاصا لروح الأمانة

فإذا كان المسعدي قد رفض مفهوم الأدب القوميّ الداعي إلى الانغلاق على الذاتية التونسية الشعبية الصّغيرة^(٩٨) فلم يره في المفهوم محدودية لا تليق برحابة «المعرفة العربية» عبر تراثها المديد، ولا تتناسب مع الروح التونسية الطامحة إلى التحرّز والرقى ومعاينة الحضارة من جديد بعد مكاثر الاستعمار ومعرفاته.

لقد استطاع المسعدي أن يرسم بفكر تير ومنفتح، وثقافة مزودة أصيلة ملائم المشروع التونسي في الأدب، من أجل أن يكون أدبنا عربيا في روحه إنسانيا في طموحه، وقد وجد في التراث العربي وفي الفلسفة الوجودية، في مفهوم الالتزام خاصة المجال الرحب لبيدع أدبا ملتزما بقضيتي التحرّز والبناء اللذين ظلّا الشغل الشاغل لجيل كامل من الأدباء العرب في المغرب والشرق.

حيث أنّه يعني «الاهتمام بتعديل الحاضر في سبيل بناء المستقبل، وهذا لا يتحقّق إلّا بالحركة، لأن الحرية كما يقول سارتر هي التزام الحاضر ببناء المستقبل، وهي أيضا تخلق مستقبلا يعين على فهم الحاضر وتغييره».

بهذين المفهومين يتصدى أدبيتنا للتراث بعيد قراءته، فيقرأ أبا حامد الغزالي، وأبا العتاهية، وأبا العلاء المعري ويستخرج من سيرهم المشترك الإنساني الذي يلتقي فيه العربي المسلم مع الغربي المسيحي والإغريقي الوثني، من أجل أن يقيم صرح الأدب التونسي الحديث الذي يستمد من العروبة شخصيته ومن الإسلام روحانيته، ويقدم مساهمته الأكيدة في الأدب الإنساني وهو يعالج مشكلة الإنسان الكادح من أجل بناء المستقبل، ذلك الأدب هو الأدب الخالد عند أدبيتنا، والذي لا يختلف من حضارة إلى حضارة ولا من أدب إلى أدب، سواء في ذلك أدب اليونان والأدب العربي والأدب الهندي والأدب الغربي، هو الأدب الذي تركه لنا النوابع من البشر الذي اضطلعوا بمغامرة الكيان البشري وعاشوا الوجود الإنساني، على أجمعل وبجسّد أكمل وأسماء على مدح عبارته.

على أنّ المسعدي وهو يقارب التراث والأدب الغربية بمفهوم الوجودية والالتزام، لا يقرّ بخلوصهما للمنجز الفلسفي الغربي، وإن أقرّ في مداخلة له أمام الأدباء العرب في مؤتمرات المتعدد بليبيا سنة سبع وسبعين، بأن المفهومين هما «من أهمّ مشاغل الأدب والفكر الفلسفي في عصرنا الحاضر»، حيث يقول : «الحقيقة أنّ المحدثين لم يكتشفوا إلّا لفظي الالتزام الوجودية، أمّا معنى الالتزام فغريق في الأدب، قديم مثل قدم كل أدب أصيل وكلّ تفكير عظيم» (ص 99).

(٩٨) نص الداخلة المقدمة عماسة الاحتمال بمثابة محمود المسعدي بدار الثقافة قرقالية، يومي 12 و 13 نوفمبر 2011.

المسعودي : المنزغ الوجودي المتعالي في الأدب التونسي الحديث (*)

خالد الترمي / باحث، تونس

الاحتفال بمئوية المسعودي المنبثقة عن جمعية أحياء المكتبة والكتاب بقفصة والذي اخترته هو: "الكتابة ومراجعتها في أدب المسعودي". والمقصود به كما فهمت، الخلفيات الابدائية التي حددت أدب المسعودي وأخرجته على الصورة التي نراها. ومن هنا أقول إن كل مفكر أو كاتب أو أديب يتوجه في قراءته وينطلق في معالجة هواجسه النفسية بالضرورة من جملة قضايا تتعلق بمجتمع وعصره والتي يستوحي منها أغذا وعطاء نقدا وتحصيصا. ومن أهم القضايا التي كانت ملحة بدرجة قصوى بين الحريين في تونس هي الصراع بين الثقافة التقليدية والتي كان يحمل لواذها جامع الزيتونة والثقافة الحديثة التي كان يتزعمها المحدثون من أبناء الصداقية أو المعاهد الثانوية التي ركزها المستعمر مثل "ليسي كارنو". مثل هذه المعاهد وأضرابها أوجدت شريحة اجتماعية من الفرائدين الذين تنكروا للثقافة العربية باسم الحداثة والمعاصرة والتوير، وإلى اللغة العربية باعتبارها العائق أو الموقع من الحائق يركب ثقافة الأمم المتحضرة.

إن فترة ما بين الحريين التاريخية كما هو يديهي تنعكس في بلادنا وفي سواها من البلدان العربية توترا ومخاضا ولدجوا يمور بالتناقضات وانعكس

بدا لي في الأفق، وأنا مازلت على الشاطئ، أن الأمثلة الوجودية الشهيرة القائمة: "إن حقيقة الاخفاق هي التي تؤسس حقيقة الإنسان". تلخص أو تحوّل منزغ الأديب المرحوم محمود المسعودي في الفكر وفي الأدب وفي الحياة. وقد عرف المسعودي سياقا قبل أن يعرف أدبا أو مفكرا وذلك عند السواد الأعظم من الناس. وقد حللوا لي أن أسأله في هذا السياق - أتراه سيصبح شهيرا على الصورة التي نعرفها إن لم تدفع به السياسة إلى الواجهة ليدفع هو من ثم نفسه كأديب إلى الواجهة؟ -

وبالنسبة كذلك أسوق ملاحظة، وهي أننا في حاجة إلى أحد المقربين من المسعودي ليكتب لنا سيرة حياته وفكره، باعتبار أن جوانب عديدة من حياته مازالت غامضة عن الدارس أو الناقذ.

وبادئ ذي بدء أقول: إن كل مفكر يعكس الأصول والمنايع التي نهل منها كما يقال.

الكتابة الأدبية: مراجعتها في أدب المسعودي:

لا يصح الحديث عن محمود المسعودي الأديب ولا يستقيم إلا إذا أدرجناه في سياقه التاريخي والاجتماعي. والموضوع الذي نريد أن نتحدث فيه وكما حددته لجنة

إدراكها وتعديدها. وكما قلنا فإن المنهج الذي اختاره المسعدي الثقافة اليونانية من جهة والثقافة الغربية المعاصرة دفعاه إلى التمازج التقدي مع التراث العربي وهو الذي جعله بهذا المعنى أو ذلك متمميا إلى هذا التراث وقد أصبح ذلك سمة بارزة في كل ما كتب وأُخِز. فالتصايف التي قاربها تعدّ مساهمة إيجابية في النهوض بالأدب العربي الحديث في تونس. سوى أنّ وعي المسعدي بما تمثله من عيون التراث العربي والغربي لم تمكنه من الإجابة عن الأسئلة الفلقة عن الحقيقة والمآل سواء على المستوى الذاتي أو الجمعي مما جعل نظره أو رؤيته الأدبية الممتزجة بتلويحات فلسفية لا تعدد الدوران أو المروحة بين الوجود الحاضر والوجود الماضي الذي يتخذ له محورا تجرية التواصل.

وقد رأى المسعدي في ذلك بذرة تفرده الحرّ.

إلا أن ذلك التواصل يتضمن بالضرورة الإخفاق من حيث أن المسعدي حمل الحقيقة التي تتحقق منها كل حقيقة أخرى وهو ما أوضحه في "السّد" ساعة تصطدم أبطاله بحاجز لا يستطيعون تجاوزه وتحطيه وهو المثلث أساما في قديم الألف بالهالم وبالأخرين كانوا ما كانوا أبطالاً سياسيين أو أناسا عادين أو قديسين. فبدا وكأن المسعدي يخطط سلفا وعن وعي منه لمشروع فاشل فالأصوات التي استحضرها مثلا تتجانب الحقيقة بمعنى من المعاني وهي الحقائق التي سعى إلى توكيدها أفلاطون وأرسطو. وكذا الشأن بالنسبة للتراث العربي وقد تجنب المسعدي أو ضرب صفحا عن ابن رشد وابن طفيل وابن خلدون، ولم يشر إلى أيّ منهم في جميع كتاباته كما اعلم.

وهنا نضع سؤالا: هل إن المسعدي في مسعاه الفكري والفلسفي كان ميالا إلى فلسفة العلو كما يسميها البعض والتروندوتالية كما أبقى على تسميتها البعض الآخر وقد يكون المسعدي نحا هذا المنحى سعيا منه إلى تشكيل حياته تشكيلا عقليا يتجاوز به التجربة الحياتية ذاتها من حيث أن ذلك التسامي يقربه من أناة العميقة وحقيقتها الوجودية. فالسّد كما قلت وهو أهم أثر إبداعي عنده يحاكي أسطورة سيزيف كما هي في مسرحية الألبار

على المستوى الثقافي في زخم من الرموز والمجازات على جميع مستويات الخطاب السياسي والاجتماعي والأدبي. فلعبت تلك التناقضات دور الوظيفة النهضوية على المستوى الرمزي. وأهم ما أثار المسعدي وهو في ذلك الخضم من التناقضات البحث عن التوازن النفسي وحقق أهم جوائبه بعودته إلى التراث العربي الاسلامي عقيدة مثل القرآن الكريم والسيرة وفي شتى المؤلفات الشهيرة كالجاحظ وغيره من المؤلفين والكتاب. والدعامة الثانية وجددها المسعدي في التراث الغربي في جانبه التراثي اليوناني (التراث الاسطوري بصفة خاصة) ثم اعتنق من التراث الغربي الذي عاصره المسعدي التيار الوجودي، وخاصة منه كتابات كارل ياسبرز، وأكبر كامو. وعندما تحدّ المسعدي في ذاته بين هاذين المنزعين حقق على المستوى الداتي - التوارن النفسي - وهو في الحقيقة توازن، نواته اجتماعية ثقافية وهو كما يقول جيلبير دورن: "ردّ فعل دفاعي وطبيعي ضد إحباط ما" وهو ما تجلّى بصفة خاصة في روايته "السّد"

بهذا المعنى تجنب المسعدي أن يكون "مثقلا ثقافيا" وعاشي أن يكون فرانكفونيا، فقد حارب ذلك في التراث العربي وسواء لم يعد صالحا اليوم وخاصة حين نوح في منهج التوفيق بين الثقافتين ولابد هنا من التفرقة بين ذاتية الشعب التونسي في ذلك الحين الرازح تحت كلال ثلاث: شرطة البايات العثمانيين، الاستعمار الفرنسي، فئات الكومبرادور والمتنفذين وبين تجربة المسعدي المثقف الصادقي والجامعي خرج السربون، فمباناته الثقافية والفكرية هي متعالية وهي أشبه ما تكون بنوع من التفلسف، والتفلسف كما هو معروف عند كارل ياسبرز على الأقل هو فعل باطني أصلا وتجربة داتية فذة لا تتكرر عند شخص آخر.

إنطلاقا من هذا استمد المسعدي من الفلاسفة الوجوديين هذا التصور وجسده في السّد. ومعنى ذلك أن الوجود وجودان: وجود ميتافيزيقي لا تتركه إلا الذات الشاعرة أو المتفلسفة والوجود الواقعي الموضوعي بوصفه وجودا قوامه التجربة الجمعية والتي يصعب

الخالدة التي تتخطى حدود المكان والزمان واختلاف الآراء والمذاهب والأصول والغايات كما يقول عبد الغفار مكاوي. هذا إذا تخطى عن خصوصيته في التبحر بالصوت وتلاشى في روحانية هي الصمت الأبدى باعتباره الحقيقة الخالدة التي بإمكانها أن تستوعب الحق الشامل والحقيقة المطلقة

ومادام الأدب صياغة واعية فهو لا يستطيع أن يتخطى القواعد التي تلزم العقل وهي غالباً ما تحول دون إيقاظ الحقيقة الشاملة الكامنة فينا وفي كل ما يحيط بنا (نفسه ص. 18).

وإذا قُيِّم الأدباء مثل هذه المناسبة للمسعودي فلشعورهم بأنهم ينتمون إليه، إنهم يحاولون أن يجدوا عنده أسباباً تشدهم إلى الاستمرار في تعاطي الأدب والبحث فيه وفي شخصياته الذي هو جانب مهم من الأدب. فلن يفهم الأدب إلى من فهم أعلامه. وبالمناسبة نطرح على أنفسنا السؤال: ماذا يمكن أن نفهم من الحب المحض وكيف يمكن أن نفيد منه في فهم الحاضر ليكون لنا محافلاً على التقدم والاستمرار لاكتشاف ما لم نكتشف بعد؟

كامي فهي في رموزها تعكس أو تحاكي الوعي المتخيل كما يقول سارتر والسد يمكن اعتبارها نوعاً من "المختلر السليبي" وقناعاً يقيمه الشعور لمواجهة عشية الحياة في موقف ينهض به أبطاله الذين لا همّ لهم غير تخيل الموت. فإن تمنى الموت كما يقول جيلبير ديرون واحة، هو نوم فكأننا بذلك نقتل الموت وهمياً ونقوض أركانه. كل ذلك لا يخرج عن نطاق الرمز. وما سيبقى من كل ذلك هو الأدب وفعلاً وقد بقي السد كآثر، في حين تلاشت معانيه واضمحلت رموزه وتبحرت دلالاته.

استخدام الرمز الأسطوري في أدب المسعودي سواء الذي يستمد من التراث العربي أو الذي يستمد من البشولوجية اليونانية أوقع أدب المسعودي كله في ورطة وحصره في زاوية ضيقة. ذلك أن الترميز كما يقول علماء النفس يعبر عن معاني ميتة أو جامدة. والأخطر من ذلك أنه يمنع العقل من النظر إلى الأشياء الواقعية نظرة موضوعية ويحول الدنيا كلها إلى عالم رمزي متخيل أو موهوم يصبح الإنسان فيه مجرد ظاهرة كونية مرضية وعرضية بائسة.

ومن هنا فإن نظرة المسعودي إلى الأدب كانت نظرة من يريد أن يجعل من الكتابة عملاً يلمس جذور الحقيقة

(*) نص المداخلة المقدمة بمناسبة الاحتفال بمئوية محمود المسعودي بمدينة قصبة يومي 11 و 12 نوفمبر 2011.

الفردى والجماعى فى مفهوم أدب المسعدى :

الإرادة بىن المعنى الفردى والمعنى الجمعى (*)

نصر الدين الزاهى / جامعى، تونس

أن الحكيم لا يبالى بانفعالات اللذة والألم فى نفسه إلى وجوده النفى والإنكار لاعتقاده بأنه جزء من الكون وعليه أن يكون فى تناغم مع العقل الكونى وقال شيشرون (2) : «لقد جعل الرواقيون بحق هذا الاستنتاج مسيراً باصلاً لهم على العناية بالحيرات هو التوافق مع الطبيعة والعيش فى تطابق معها».

إذا كانت هذه الإرادة الحرة لا تتاح إلا للحكيم ولا تكون كاملة إلا لإله ولا تكون للأذهان المخلوقة إلا بمقدار ترفعها عن الأهواء . فإن الطريف فى أدب المسعدى هو تأكيد على هذه الغاية الكونية للإرادة والتي تتمثل فى تخلي الإنسان لحدود منزلته البشرية والرقى بها إلى مصاف للألهة .

- حرية الإرادة فى ذاتها أو حرية الاختيار Le fran-arbitre وهي حرية تتعارض مع الضرورة .

بهذا المعنى نريد لأقوى الدواعى والإدراكات التي تعرضها الفاعمة على الإرادة ألا تمنع فعل الإرادة من أن يكون جائزاً Contingent أي أن يكون فعل إرادتنا غير ضروري وغير منتهى ، يتصور إمكان وجوده أو إمكان

يتعاطم البحث فى أدب المسعدى بقدر ما نكتشف ثراء فى تجربته الفنية .

فالى أى سبب يرد ذلك؟

يقول الأستاذ طرشونة إن ذلك يسبب لها يتميز به من عمق فى أبعاده الفكرية ومثانة فى بنائه الفني وقدرة على ابتكار الصور جعلته بحق أخصب تجربة وجودية فى الأدب العربى المعاصر» .

كيف يتحدد مفهوم الإرادة فى أدب المسعدى؟

تفهم الإرادة الحرة على معنيين

- حرية الإرادة التي تخص الفاعمة L'entendement وهي الإرادة فى تعارضها مع الأهواء .

إن هذه لا تتاح لكل إنسان ذلك أن النقص فى الذهن أو استعماله الناقص يرافقه فعلها . ثم إن الضغط الصادر عن الأهواء يحد من حريتها .

لقد أكد الفيلسوف الرواقى Zénon de cittum (1)

عدم وجوده (3) أو بعبارة أخرى ألا تمنح الفاهمة لعلنا ضرورة مطلقة وميتافيزيقية.

إذا كانت الفاهمة تعين الإرادة أي تعدد لنا ما نريد بحسب ما ترجع من الإدراكات والدواعي فإنها تولد فينا الميل بلا اضطراب حتى وإن كانت ثابتة وغير معرضة للخطأ.

الملفت للانتباه هو أن المسعدي حدد للإرادة غاية ذاتية تتمثل في تحقيق الذات وإثبات الوجود الفردي المتميز.

ولكن هل وحدت الوجهة الكونية المتسامية والوجهة الذاتية للإرادة كل أعمال المسعدي فكانت فكرة ناظمة لها؟

- يلعب بعض النقاد إلى أن التشاؤم يسود أدب المسعدي وذلك لما أروا فيه من فشل متوج لإرادة أبطاله.

ولكن المتبع لمسار الإرادة في السد ومولد النسيان وحدث أبو هريرة قال يتيبن لحظات ثلاث لهذا المسار

• اللحظة الأولى هي لحظة **الابتهاج بالنعيم**
• اللحظة الثانية هي لحظة انتهاء محاولات الأبطال إلى إخفاق.

• اللحظة الثالثة هي لحظة بقاء الإرادة البشرية حية.

فأبو هريرة مثلاً لم تكن تجاربه المهنية عبءاً لا طائل من وراءه بل مكتته من كشف الذات ومعرفة الصفات وهذا في (حديث الآخر) ورغم أنه انتهى إلى راحة الموت إلا أن فناءه لم يكن هزيمة. ولم يكن خلاصاً صوفياً من قيود المادة والعقل بل بكشف عن حدود القدرة البشرية كشفاً بضيء الطريق للأجيال الأخرى ولا يضع أي أفق تشاؤمي.

فما هي أهم مقومات هذه الرؤية الوجودية للإرادة ؟
- **الفكرة الأولى** : كل إخفاق مؤقت. والأمل هو الذي يحفز الإرادة للفعل والنصر .

- **الفكرة الثانية** : ارتباط الحرية بالمسؤولية .

يذهب طه حسين في نقده للسد إلى تأثر المسعدي مباشرة ببعض النزعات الوجودية الغربية.

ولكن من يعود إلى هذه المقاهيم عند فلاسفة الوجودية في الغرب سرعان ما يتيبن اختلافها الجوهري عما هي عليه في أدب المسعدي.

- فالحرية في نظره ليست مطلقة بل قدرته محدودة وما هو بسيد الكون .

- والمسؤولية في نظره ليست تجاه الذات في الأخير بل أمام الله الذي وهبه الحياة وهبه الحرية ليضعه بذلك أمام مسؤولية.

إنها فكرة أقرب إلى الاعتزال

للحال : في تدرج الأبطال إلى نهاية كل أثر قصصي هنالك جانب صوفي في شخصية غيلان ومدين وأبي هريرة

فـ **لحظة الجلائل** تنتهي إلى معراج نحو الأبد وما يردعه الهاتف الذي سمعه فوق الجبل عبارات كـ «حق» و«الحب» و«الشوق» و«الغيب» و«الأزل» .

ومدين شرب العقار الذي ركه لنيل الحلول فبدأ يشعر بمولد النسيان غارقاً في نشوة صوفية فأخذ يد ليلي ووضعها على صدره وقال «أنا لا أمر ولا أحول. أنا الوجود. أنا الحلول كم أستحل منذ القدم... لكن من أنا؟ أولد كل ساعة خلقاً جديداً، انظروا آتاني تنامي فما أوسع أبعادي! ها سكن عني الحس وكان الحلول. وعظمت وشربت السماء وحلت في الأكوان جميعاً» ولكن هل في هيكل القصص ولغتها وأسلوبها ما يؤكد هذه الرؤية الصوفية الاعتزالية للإرادة.

ينطلق Lucien Goldman في تحليله الاجتماعي للنصوص من المضامين والأركان والمجاور المعبرة عن رؤية الكاتب للعالم.

ثم يبحث عن الأشكال الفنية ومياكل المؤلفات التي تدعم هذه الرؤية.

- نظرة المسعدي للكون نظرة وجودية مؤمنة. ففي مقدمته للسد يقول إنه «كتاب الإيمان بالإنسان لأنه كتاب الفناء في الخلق، في الله...».

لكن هل وقف أبطال المسعدي عند حدود الذات الإلهية؟

- أبطال غفزه؟ «إرادة التسامي» عن المنزلة الإنسانية لمشاركة الله في ما اختص به. فحكمت عليهم إرادتهم بالإحباط.

- ثم هي إرادة فردية لا تنطلق من مطلب جماعي في توير الأوصاف.

إن مواقف غيلان ومدين وأبي هريرة تعبر عن فردانية إنانية.

فلما سأل أبو المدائن أبا هريرة «وما أحوجك يا أبا هريرة إلى غيرك؟»

قال «لا أدري، أو لعله ضيق محبس نفسي للفرد» (3) وهذه الفردية بارزة من الناحية الشكلية

- فلا نسمع صوت الجماعة للتعبير عن موقف

إن ترتيل الرهبان عن موقف أهل الوادي من بناء السد إذ «يسألون للماء النار والسدود الدمار وليدي غيلان أن تتبأ يبرع عن موقف الجماعة المعادية للفرد.

ولكن في أي اتجاه كان تصعيد الإرادة في مؤلفات المسعدي؟

- انطلاقاً من بعض الصيغ اللغوية نستشف قوة الإرادة

فالجملية التي انطلق منها غيلان في المنظر الأول من السد مشحونة بصيغ التوكيد والصور والأفعال المؤيدة لرغبته في التغيير. وتبرز العلاقات القائمة

بين مكونات الجملة الدالة على تلك الإرادة في قول «غيلان» هذه الأرض المتجمعة المغير كالمجوز الفاجرة لأحبلتها ماء غلاملان بطنها فأخرجن جن حياة (5)

ولكن أي إنسان؟

- ليس الإنسان الفرد وليست المجموعة.

وإنما التسامي عن المنزتين.

- إن مسيرة غيلان بدأت في الأرض وانتهت نحو السماء.

- وإذا قارنا بين «حديث البعث الأول» و «حديث البعث الآخر» نستطيع أن نتبين مسار الرحلة لأبي هريرة فهي تفتح بيعث إلى عالم الحس واللذة وتنتهي بمعراج إلى الاتحاد بالذات الإلهية.

- أما في «مولد النسيان» فإن البطل «مدين» غايته القوى والخلود وسعي إلى تركيب دواء يحقق له هذه الغاية وقد فعل من الساحرة «رغهباده» أن الخلود يكون ب«حرير الوجوه» من الزمان «إن الزمان لكالرحى الدائمة الرحي» لا بد أن كسرهما حتى تأمن الحبة ويطمئن الكيان.

إن كاهنة عين «سلهوى» قادرة على إدخاله عالماً تعيش فيه الأرواح بلا ذكرى وبالمحافظة على الجسد تسكن الروح فلا يشدها الحنين إلى شيء ولا تذكر شيئاً مشرب «مدين» من ذلك الدواء لكن نشوة التطهر لن تدوم طويلاً ليعود الزمان إلى فعله ويغيب النسيان فيستسلم للموت ويهيم ويسلم أنفاسه «في النهاية يا ليلى قد خاتني الجسد وخاتنتي الروح فلا هو استطاع الخلود ولا هي» (6).

لقد خدعت «رغهباده» مدياً فقد قالت قبل أن تطير لن يغلب الزمان لن تدرك السماء أنا البهتان.

هل يمكن الحديث عن التقاء المسعدي بـ CAMUS

- قد لا نقيم الأثر الأدبي بمجرد أن نعرف ظروف تأليفه .

وقد تتفاوت تواريخ التأليف عند المسعدي ولكن هل من شأن ذلك أن يفقد البحث في تطور الفن القصصي للمسعدي كل وجهة ؟

في أسطورة «سيزيف» في اتجاهها المتفاعل الذي ينسب فضل الإرادة والفعل إلى هذا البطل ؟

يقول المسعدي «مؤلماتي ليست لها تواريخ لأنها واقعة في ديمومة الوحدة المتواصلة وما كتبت ليس أمرا ماضيا بل لا يزال حيا معي»

الهوامش والإحالات

- (*) نص المداخلة المقدمة بمناسبة الاحتفال بثمانية محمود المسعدي بمدينة ففصة يومي 11 و 12 نوفمبر 2011
- (1) مؤسس الرواية سنة 1934 ق م وسمرت هذه الممارسة مع اليونان، العرب حتى وفاة Marc-Aurel 180 ق م
- (2) عاش شيشرون ما بين 100 44 ق م والقول من كتابه (Les tasculances) 44 ق م
- (3) يعرف لينتر الحائز بأنه أحد الصوريين وهو من يصور يمكن وجوده أو يمكن عدم وجوده
- (4) مولد السيلان، ص 114
- (5) مولد النسيان ص 114
- (6) وما قاله في المجلس الأدبي بني نصره نسخة لتداعية في العربي 1907

من نماذج العتبات النصية في كتابات محمود المسعدي : الخطاب التقديمي (*)

خير الدين زروق / باحث، تونس

وإن كتابات محمود المسعدي، التي يتجسم فيها حضور لافت لعدة أنواع من هذه النصوص المنضوية في مجال العتبات، يمكن أن تتخذ مُدونة تُدرس فيها الظاهرة بالانطلاق من الوصف والاستقراء ويتصلب التأويل/ واستجلاء بعض الأبعاد. وإن البحث في البُنية البنيوية والوظيفية التي تنشأ بين هذه العناصر النصية والثون لمّا ينبغي أن يُفرد له اهتمام أكبر ويتوفر له إطار أوسع. لكن الغايات التي تحرّكتنا في تناول الموضوع مقتضرة على سعي للإسهام في التنبيه إلى تواتر العتبات وتنوعها وعلى توق لتقديم تحليل أولي لما تنطوي عليه عتبة التقديم من قيمة للكاتب: تنبئ عن مقاصده وتوجهاته، وللقارئ: ترغبه في الاطلاع على الآثار وتدعوه إلى سلوك قرائي فيه مراعاة لما في النص من غنى وما يوحي به من تجارب جديدة بأن تُكتشف. وهي الجوانب التي سنشغلنا في القسم الأكبر من هذا العمل.

ونحتاج إلى أن نخصص عنصراً أولاً تنطوق فيه إلى تحديد المقصود بالعتبات.

إن تطوّر المقاربات النقدية يجعل محاولات الإحاطة بحقيقة الأثر الفني متجددة. فلم يُمدّ من الممكن حصر النصّ في تصوّرات ضيقة تعتبره «نظاماً من العلامات مكتفياً بذاته، لا علاقة له مباشرة بالسياق الذي يحيل عليه، ولا بمقام الكتابة الذي أغمره» (1). كما هو عند نقاد الأدب المتأخرين بالمناهج البنيوية لذلك، شهد اتجاهاً للدراسات إلى الكشف عن حقيقة العلاقة الرابطة بين مفاصل النصّ الداخليّة، ومكوّنات محيطية به تُدرج ضمن تسمية «العتبة» (2).

وليست العتبة النصية جديدة، إذ يورد بعض الروائيين في بداية قصصهم عبارات ونصوصاً تمهيدية ترمي إلى المثل ولها به بصلّة (3) وما فتئ اهتمام الكتاب يتضمن هذه النصوص بوضوح ويطرد لأنهم يعتبرون ذلك من دلائل الحداثة في الكتابة. وقد تحوّل مفهوم العتبات بالتدرّج، فأحلها الوعي النقديّ الجديد مكانة البناء النصّي ذي الخصائص الشكليّة والوظائف الدلاليّة (4). ويعد أن كانت مكوّناً نصّياً ثانوياً وعرضياً، أصبحت جزءاً من خطّة مُكّن القارئ من استنتاج رؤية يسيّر فيها النصّ (5).

I - العتبَات :

لا يتجلى لنا النصّ عاريًا غُفلاً، بل يرتبط بعدد من اللفوظات نصّية ونحيط به وتساعد على تقديمه إلى القراء. وقد نطلق جبرار جينات من التفرقة بين النصّ والكتاب، وحاجة النصّ إلى ما به يظهر للناس في شكل كتاب. وقاده منطلقه هذا إلى الحديث عمّا سماه (le paratexte) (6).

وقد تعدّدت المصطلحات العربية التي أريد بها أن تكون مقابلة لهذا المصطلح الفرنسي. ممّا اقترح : النصّ الموازي، وموازي النصّ، والنصّ المؤطر، والنصّ المحاذي، والنصّ المحاذي، والمناص ... (7).

والصور والرسوم التي يتضمنها الكتاب هي، أيضا، معدودة ضمن هذا المكوّن النصّي المصاحب. وله قسمان إثنان كبيران :

أ - النصّ المحيط : (péritexte)، وهو كلّ ما يدور في فلك النصّ من عنوان وإهداء واستهلال وتقديم وتعليق ...

ب - النصّ الملحق أو اللّاحق : (építexse)، وتلّوح تحته كل النصوص الموجودة خارج الكتاب والتي أنّحها المؤلف متصلة بكتابه. ونصّ هذا القسم الاستلجوابات والمراسلات الخاصة، الأحاديث الصحفية، التعليقات، المحاضرات في ندوات ومؤتمرات ... (8).

والتمييز حاصل بين ما هو من إنتاج المؤلف : (le paratexte auctorial) وما هو منسوب إلى غيره، أي الناشر : (le paratexte éditorial) (9).

والأسئلة التي يثيرها وجود العتبَات كثيرة. ويمكن تلخيصها في جانبين مهمّين متصّلين بانتمائهما إلى النصّ وعلاقتها به : فهل هي جزء من النصّ أم تقع خارجه؟ إنهما في آن واحد داخل النصّ وخارجه (10). وهي تلفت انتباه القراء إلى جوانب في الأثر الأدبي، وتؤثر في عمليّة تلقّيه (11).

ومأى أهمّيّتها أنّها تؤدّي وظائف عديدة في خدمة النصّ الذي تمهّد له، ففيها إخبار عنه وتحديد لجسّه الأدبي وتوجيهه إلى دلالات فيه. كما نستطيع أن نجد فيها

آثارا قويّة من حضور الكاتب الذي يحرص على تقديمه وإبرازها فيكشف ملامح من ذاته ويحدّد اختياراته الفنية والفكرية وينشئ التواصل مع القارئ.

II - العتبَات في آثار محمود المسعدي :

شغل أدب المسعدي النّاروسين الذين أقبلوا -بزوايا نظر مختلفة- يكشفون عمّا ينطوي عليه من عناصر جدّة تجعل منه نمطا متميّزا من الكتابة العربية. وأفضت المقاربات المتنوّعة إلى إحلال آثار المسعدي منزلة مرموقة ضمن الأدب العربي الحديث، وإلى الوقوف عند أبعادها الإنسانيّة. فقد جسّم هذا الأدب نزعة تجديد واضحة تبرّر إدراجها ضمن حركة التجريب القصصي، كما مثل صوتا قويا يسجد إرادة الإنسان، ويطرح - بطريقة إشكاليّة - معاناته لمنزلة في الوجود وحميّة صراجه لنحت كيانه. ولم يقصّر محمود المسعدي جهده على الإبداع فقط، بل كانت له أعمال نظريّة تناول فيها بالتقدّ قضايا في الأدب وفي مسائل الثقافة، كما علّق فيها على بعض إلتجاه الإيداعي (12).

ولكيحتلّ العتبَات المهّدة لهذه النصوص، الإيداعيّة منها والنظريّة، دون التّوّن أهميّة. والذي نعتني به منها هو ما كان من إنتاج المؤلف، ونسّى : (paratexte auctorial). وهي على صريّين : ما صاغه الكاتب فكان من تأليفه، وما اختاره من كلام غيره فأدرجه (13).

وأن يُستهلّ النصّ بخطاب يضعه الكاتب في صدارته فمعناه أنّه يحملنا على التفكير دون أن نعرف فيمّ سنفكر (14).

من اللاّزم، إذا، استخراج هذه النصوص من آثار المسعدي، ثمّ إخضاعها إلى دراسة تقوم على تصنيفها وتحديد العناصر المكوّنة لها والأطراف التي تحيل عليها والرسالة التي تتضمنها.

وتستعين بهذا الجدول لعرض ما في آثار المسعدي من عتبَات :

السِّدَّ	حدّث أبو هريرة قال ..	مولد النسيان وتأملات أخرى	تأصيلا لكبان	من أيام عمران وتأملات أخرى
- «السِّدَّ رواية في ثمانية مناظر» - الإهداء - مقدمة الكاتب - تمهيد - الفاتحة - «أشخاص الرواية» - الفاتحة - عبارة «إنهى تأليفا من سبتمبر 1939 إلى يونية 1940»	- الإهداء - مقدمة الكاتب - تمهيد - الفاتحة - «إثنان وعشرون حديثا: إنا عشر منها مسبوقة بتصديرات	- مقدّمة - الفاتحة - توجيه الحديث	- المقدّمة	- إهداء شكر - تمهيد - تصدير لا يُقدّم باسمه ذاك في «يوم دانية»، وهو يشكّل المتن كلّهُ

المسعودي بطريقة مباشرة : «إلى القارئ».

الآن وقد انتهيتُ وطرحْتُ بهذه الصحائف الضّعيفة الناحلة إليك - أنظر فلا أرى غير العدم [...] إذا قرأت هذا الكتاب فله عليك - في مسيرتك إليك - أن تكون قاسيا غير رحيم» (18).

«وإنّ هذا الكتاب لهُو كالصوت أو كالصّيحة في وادٍ به حاجة إلى ما يردّد صدها ويُسري فيه خلجة الحياة [...] وليس لطلّاب أن يطلب فيه جديدا من المعاني طريقا، لأنّه لا يكون عندي أطرف ممّا ينشأ في نفس العزّز: عدّ مطالعته من الأفكار والمشاعر [...] وإذا كان لا بدّ من جدّة وطرافة لتقبّل عليه، فاعلّم أنّه ليس في نظري أطرف من جدّة القديم» (19).

كما يمكن أن نظفر في الخطاب التقديمي بما يشير إلى الوجهة التي يتّخذها الكتاب. فالمسعودي لا يُبيّن عناوين كتبه بما يساعد على تحديد الجنس (20) لكنّه يُضمّن التقديم تعليقات على الكتاب تعمل عناصر إلهام بوجهة الكتاب الفنيّة. فقد قال بشأن «السِّدَّ»: «رواية في ثمانية مناظر» (21). وإنّ تحاشي تحديد نوع الكتاب لا يمنع من بثّ إشارات تُهدي إلى جنسه، فالمنظر الثمانية قرينة على الهوية المسرحيّة (22). أمّا «حدّث أبو هريرة قال ...» ف«ليس لطلّاب أن يطلب فيه جديدا من المعاني طريقا [...] وإذا كان لا بدّ له من جدّة وطرافة لتقبّل عليه، فاعلّم أنّه ليس في نظري أطرف من جدّة القديم» (23).

يتيح لنا هذا الجدول أن نلاحظ أنّ النّص من نصوص المسعودي ذو عتبات كثيرة. ولا يُستثنى من هذا الحكم إلّا كتاب تأصيلا لكبان الذي فيه مقدّمة فقط. والأمر مُبرّر بطبيعة الكتاب، فهو فصول نقدية نظرية تتصل بالأدب والثقافة عامّة. كما يبدو واضحاً، المسعودي بالتقديم، لذلك، يغدو من المشروع الاهتمام بهذه العتبة في ضوء الممارات المحددة للدراسات

- التقديم: هو من العتبات الثابتة في كتب المسعودي الخمسة. وله هذه التسميات: «مقدمة المؤلف»، «مقدمة الكاتب»، «مقدمة»، «المقدمة». وقد تظهر بتسميات أخرى مثل: «التمهيد» - وقد كان في «حدّث أبو هريرة قال ...» طويلا ممّدا على ما يقارب ثلاث صفحات - أو «تمهيد» الذي كان مقتصرًا - في «مس أيام عمران» على تقديم شخصيّة الكتاب عمران ودانية (15). أمّا في مولد النسيان فنجد - إضافة إلى المقدّمة - «توجيه الحديث» الذي يبدأ على هذا النحو: «اجلسي إليّ يا إدراك الكلّ أحدثك» (16) ولا يُبرز على وجه اليقين ما المقصود من توجيه الحديث ولا يُستطاع القطع بخصوص اعتباره من المكونات النّصيّة المصاحبة أو ضمّة إلى المتن.

وأبرز ما في الخطاب التقديمي (le discours préfacial) أنّه يشرح ويوضّح ويقيم صلة مع القارئ (17). فهو ضرب من الخطاب الواسف (un métadiscours) يوظّفه المؤلف لتقديم إشارات توجّه إلى النّص، وتحتّ القارئ على ولوج عاله. وقد كان القارئ مُستدعى يُخاطبه

لكن المسعدي وهو يقدم كتابه يمضي أحيانا في مسلك الغموض، ومن علاماته البارزة احتيازه أن يتحدث عن أثر بصيغة تنزع إلى التعميم، فـ «حدث أبو هريرة قال... هو «كتاب» أو «الكتاب» (24)، و «السّد» هو «كتاب» وقد يجعله مضافا، فيسميه : «كتاب الإيمان» أو «كتاب الإيمان بالإنسان» (25)

- و «مولد النسيان» هو «الكتاب» (26)

- وكذلك «من أيام عمران» يُسمى «الكتاب» (27)

أما «تأصيل لحيان» فهو «كتابات» (28)

وقد تُختار تسمية أخرى : ففي «حدث أبو هريرة قال...» نجد الحديث عن «الصّحائف الضعيفة الناحلة» (29)، وفي «تأصيل لحيان» : «صحائف كُتبت على وجه الدهر»، و«الورقات المشتلة ضبطا من غياهب النسيان» (30)...

قد يوقع هذا الانصراف عن تحديد الجنس المتقبل في حيرة، لكنه يُفسّر بانشغال الكاتب بمضمون كتابه، فـ «السّد» كتاب صدق وإيمان بالإنسان وفناء في الخلق وفي الله (31)، و«حدث أبو هريرة قال...» كتاب يُشَدُّ إلى زمن ويُوصَل بغاية : «كتبته منذ أحقابهم» (32)، وهو «كصوص أن أفتح لي مسلكا إلى كيانه الإنساني»، وهو «كصوص أو كالصّحيفة في واد به حاجة إلى ما يرّده صداه وبُشري في خَلْجة الحياة»، وهو لا يكتمل إلا بما «ينشأ في نفس القارئ عند مطالعته من الأفكار والمشاعر» (32).

ويرتدّد هذا الهاجس في «تأصيل لحيان»، فقد بدأ المسعدي هذه الفصول بديع عن المقالة جنسا تتأكد الحاجة إليه : «لا أرى أنه يَرِين أي أدب أو يُلِق به أن يخلو من هذا النوع من الكتابة [...] ذلك أن للفكر في مسيرته مراحل ووفقات وأفكارا متواردا، وللحقيقة في تجليها له انكشافات جزئية ولمحات [...] وقد لا يكون أنسب بتسجيلها ولا أصْلَح لتقيد شواردها من نوع المقالة» (33).

هذه بعض الثوابت التي راعاها المؤلف في تقديمه لأعماله، وتُرْشِح من الأقوال المنصوبة في باب التقديم مواقف من الفن والحياة تتردّد في نصوص أخرى (34). كما تبيّن طريقة لطيفة في حثّ القارئ على أن يكون له دور

في القراءة. فنحن نجد المسعدي يمتنع في «حدث أبو هريرة قال...» عن ذكر معطيات عن بطله قائلا : «وقد يحتاج أبو هريرة عندك إلى تعريف ولستُ بمُعرفه لك». وإنّا لك من شأنه ما قد يقع بنفسك عند انتهائك من هذا الكتاب، ثم يورد في الهامش قوله : «في رواية أن أبا هريرة ثلاثة أولهم الضحائي رضي الله عنه وثانيهم التحوي وثالثهم هذا» (35) وتبدو لنا هذه الطريقة إلى التفضيل أقرب وتمدّ من الخطط الناجمة في الإغراء بالكاتب.

وقد يوقّر التقديم للكاتب مجالا يكشف فيه قراءته الخاصة لأثره، ففي «السّد» أقدم المؤلف على تقديم شخصياته مُسبغا عليها أوصافا تشي بأحكام تجاهها : «أشخاص الزّواية :

ميمونة : امرأة

غيلان : رجل، كائن زائف

مباري : خيال وطيف وحبّ وجمال

مقل دكني

ذئب ذو عواء

أطياف وهواتب

وإدب جميل» (36)

ويعتبر محمود طرشونة أن المسعدي وقع في مزلق تفسير أدبه، وكان له في تقديمه لشخصيات «السّد» «تدخل سافر [...] يغلق باب الاجتهاد في تأويل شخصية غيلان»، إذ قدّمه على أنه «رجل»، كائن زائف». وكأنّه بذلك يمنع على آخرين - قرّاء - أن يروا في غيلان «رجلا مريدا فاعلا يرغب في الخلق والإنشاء ويسعى إليهما سعيًا» (37).

إنّ المقدّمات التي ضمتها الكاتب كتبه الثلاثة («السّد» و«حدث أبو هريرة قال...» و«مولد النسيان») موضّعة لما يحركه من المنطقات الفنيّة والفكرية، وفيها كشف عن «مقاصد التأليف [...] وخطوط التّباين مع سائر التصوّص» (38). وإنّ اشتداده إلى الشيقاات التي أفرزتها لا يحول دون استجلاء ما تمثّله من عناصر ثابتة في فكر المسعدي، فهي تبدو كالاختيارات المركزية التي سار عليها وكان بمثابة لمقتضياتها وصادرا عنها في تأليفه المختلفة. والآية على

وهذه الأقوال المصدر بها - وهي أول ما يُطلع عليه القارئ - هي علامات وقرائن قوية على انتماء فكري وعلى ميل ثقافي (42). ومن هذا الجانب، نعتبر هذه العتبات مقامات: نستجلي فيها ملامح الذات الكاتبة وما سكنها من هواجس في الكتابة وما شغلها من هموم إنسانية وجودية.

ولأنه بالإمكان، ومن المشروع - وقد توسّع مفهوم بالنص - أن تستثمر هذه المدخل، ذات الدلالة الخاصة في تأليف الكتاب وتلقيه على حدّ سواء، في تقديم ما يساعد على الفهم. فهي تُطلع على ما يُحتاج إليه من المعرفة بحياة المؤلف وبياساق التأليف وظروفه. وفيها ما ييسر الولوج إلى عالم النصّ ويقدم مفاتيح لقراءته.

ليست العتبات في كتابات المسعدي، إذاً، نصوصاً صفاً. وقد حاولنا عرض أمثودج على القيمة الثابتة في الخطاب التقديميّ فظهرت لنا وجوه من المؤلف متكلّماً على نفسه ونصوصه وواعياً باختيارات يسير فيها ومراعياً لوجود القارئ يسعى تنشيطه ليقبل على قراءة الأثر وبناء فهمه الخاصّ له. ولعتبات الكتابة في آثار المسعدي مكتوبات أخرى يمكن دراستها من تأكيد هذه الأفكار، على سبيل التوسّع والتفصيل اللذين لم يسمح بهما لنا الإطار الذي حدّدناه

ذلك أنه عاد فعلق على مدارات كتبه تلك في أحاديث كانت له مع الجمهور: «إذا شئت أن تفهموا ما كان الغرض من تأليف الشّد أو مولد الشّيان أو حدث أبو هريرة قال .. فليستذكروا أولاً أن كلّ ما يكتبه الكاتب يكون بضرورة باطنة، أي باقتضاء [..] يفرض على الإنسان أن ينشئ كيانه». ويضيف خاصاً بالحديث كتاب «حدث أبو هريرة قال..»: «الكتاب هو قصّة التجربة الوجودية أو مغامرة الكيان الإنسانيّ. قصّة المسيرة الطويلة التي هي مسيرة الحيّ في سبيل الاضطلاع بمسؤولية الوجود الإنسانيّ، لأنّ الإنسان ليس شيئاً معطى مقرّراً حاصلًا من البدء كما في معطيات الحسائيات، بل هو كائن يتكوّن تدريجيّاً، ولا يزال في حالة صيرورة مستمرة» (39).

يظهر بوضوح، إذاً، احتفاء محمود المسعدي بمقدّمات كتبه، بل بمقدّمات كلّ كتاب. وإنّ التقديم يكشف التصرّ الفنيّ والجماليّ والفكريّ الذي قاده وهو ينشئ أثره (40). ويجلو هذا الخطاب رؤية مدارها على موقف من الأدب والحياة غبّد لها صدّى في النصّ الإيدياعيّ، وكذلك التصوصّ التنظيريّ. وإنّ بإمكان الدارس أن يعقد مقارنة بين ما يُقرأ في مقدّمات المسعدي وما كتبه في محاضراته، ليشيّن له صدور الخطاب عن مرجعية واحدة وحمله لهواجس متماثلة (41)

الهوامش والإحالات

- (*) نصّ المدخلية المقدمة بمناسبة الاحتفال بمائوية محمود المسعدي بمدينة قصّة يومي 11 و 12 نوفمبر 2011.
(1) محمد الحور، قراءات في القصص، مكتبة علاء الدين - صفّاقس / تونس، الطبعة الأولى 2002، ص 9.
(2) نسبة إلى كتاب النقاد الفرنسيّ «جيرار جينيت» (Gérard Genette)، وعنوانه بالفرنسية:
Seuils, collection Poétique, aux Éditions du Seuil, Paris Février 1987
(3) انظر: عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الزوايا العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى، 2009، ص ص: 145 - 147
(4) المرجع نفسه، ص: 27
- ويصعب عد الملك أشهبون - في الهامش 5 من الصّفحة نفسها - أنّ «ميشال فوكو» (Michel Foucault) من الأوائل اللذين أنشأوا قضيّة «النصّ للحيطة».

- (5) يعتبر «الإشكاليون» أنّ العتات النصّية تُنقل مستوى من مستويات قراءة النصّ؛ انظر: محمّد الباري، «المداخلة وما بعدها في الزاوية العربية»، مركز الزاوية العربية للنشر والتوزيع، فاكس (تونس) الطبعة الأولى 2011، ص: 88
- (6) Seults, p : 7
- (7) عبد الحق بلعابد، كتاب عتبات (جيرار جييت من النصّ إلى المُناصَر)، منشورات الاختلاف (الجزائر) الطبعة الأولى 2008، ص: 19 و 43
- (8) راجع عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جييت من النصّ إلى المُناصَر)، ص: 43 وما بعدها
- (9) كما يميّز جيرار جييت بين ما يكون تعليقاً مؤلفياً: (un commentaire auctorial) أو تعليقاً يزيّجه المؤلف ويوافق عليه: (un commentaire légitimé par l'auteur) انظر: Seults, p: 8
- (10) كثيراً ما توصف العتبات بأنّها واقعة في منطقة غير محدّدة: (zone indéfinie) انظر: Seults, p: 8
- (11) انظر موزي الزملي، شعرية الزاوية العربية: بحث في أشكال ناصيل الزاوية العربية ودلالاتها، مؤسّسة القدوموس الثقافية - سوريا 2007، ص: 31
- (12) مهمّ في هذه القراءة بهذه الأتار الحسنة
- «الشّد»: ألّفه في الفترة الواقعة بين سبتمبر 1930 وجويلية 1940، ظهرت طبعته الأولى سنة 1955
- «حدّث أبو هريرة قال»: نشرت بعض أبحاثه منذ سنة 1944 تحت عنوان «المحدّث» ظهرت الطبعة الأولى سنة 1973
- «مولد التسيان»: ظهر أوّل مرّة سنة 1974
- «تأصيلاً لكيان»: بصمّ مقالات ومباحثات في الأدب والفلسفة والثقافة، ظهر سنة 1977
- «من أيام عمران وتأمّلات أخرى»: ظهر سنة 2002
- (13) يدخل في هذا الإطار التصدير (l'apographe)، وهو «قول، مفسّر، عدد، بوضع في صدر كتاب أو فصل أو مقالة بين العنوان وبدية النصّ»: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الزاوية، ص: 113
- وانظر، حول التصدير في «حدّث أبو هريرة قال»، محمّد آيت ميهوب، مقال التصدير في «حدّث أبو هريرة قال»، ص: 26 - 37
- (14) أورد جيرار جييت قوله لـ «ميشال شارل» (Michel Charles) في هذا المعنى انظر Seults, p. 146
- (15) «عمران وداية شخصان في المحاضر لسكّ أدري سيكون منهما قصّة أو رواية أو لا يكون منهما شيء»، ص: 45
- (16) مولد التسيان، ص: 11 - 12
- (17) راجع عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الزاوية العربية، ص: 69 - 75
- (18) حدّث أبو هريرة قال، ص: 11 - 13
- (19) محمود المسعدي، حدّث أبو هريرة قال، ص: 11 - 12
- (20) الأصل أنّ للعنوان ثلاثة فروع: العنوان (titre)، وقد يُلحق به عنوان فرعيّ (sous-titre)، ويرتبط به ما يشير إلى الجنس الأدبيّ (indication de genre)
- (21) محمود المسعدي، الشّد، دار الحنوب للنشر تونس 1992، ص: 45
- (22) يقول محمود طرشونة في شأن جنس الشّد: «وإنّ تقسيم المسرحيّة إلى مناظر - زيادة على الحوار الطّول بين الشخصيات - هو الذي يُدجّل الأثر في حيز الفنّ المسرحيّ». انظر مباحث في الأدب التونسي دراسات نقدية في مؤلّفات المسعدي والمهني والفارسي وغيرهم، المفارقة للطباعة والنشر والإشهار، تونس 1989، ص: 132

- (23) محمود السعدي، حدث أبو هريرة قال ... ص : 12
- (24) انظر حدث أبو هريرة قال ... دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، «مقدمة الكتاب» و «مقدمة»، ص : 9 - 19
- (25) محمود السعدي، الشّد، دار الجنوب للنشر تونس 1992، ص : 99
- (26) محمود السعدي، مولد السّيار، الذّار التّوسّية للنشر، الطّعة الثّالثة 1986، ص : 6
- (27) محمود السعدي، من أيام عُمران وثألّات أخرى، دار الجنوب للنشر تونس 2002، ص : 7
- (28) محمود السعدي، تأصيلًا لكيان، نشر وتوزيع مؤسّسات عبد الكريم بن عبد الله تونس د ت، ص : 6
- (29) انظر حدث أبو هريرة قال ... دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، «مقدمة الكتاب» و «مقدمة»، ص : 11
- (30) محمود السعدي، تأصيلًا لكيان، نشر وتوزيع مؤسّسات عبد الكريم بن عبد الله تونس د.ت.، ص : 6
- (31) محمود السعدي، الشّد، دار الجنوب للنشر تونس 1992، ص : 99
- (32) انظر حدث أبو هريرة قال ... دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص : 9 و 11 - 12
- (33) محمود السعدي، تأصيلًا لكيان، نشر وتوزيع مؤسّسات عبد الكريم بن عبد الله تونس د.ت.، ص : 5
- (34) انظر، مثلاً، «فصل نظرة في الأدب ومذاهبه» ضمن تأصيلًا لكيان، ص : 38 - 45
- (35) راجع حدث أبو هريرة قال ... ص : 12
- (36) الشّد، ص : 41
- (37) راجع محمود طرشونة، ألسنة الشّرد، الباب الثّالث - الفصل الثّاني الذي يحوّال تأويل السعدي لحدّ السعدي، الذّار العربيّة للكتاب 2007، ص : 159 - 160
- (38) محمّد نجيب العمامي، كتاب الزّواي في الشّرد العربيّ - رواية الثّمانينات بتونس، ويضيف : «تعتبر هذه المصوّر متّسّدة أمّية بالياب (أدب) (و) في متبوعة من شعور صاحبها أنّه أنّ شيئاً مختلفاً غير مالوف»، ص : 318
- (39) محمود السعدي، تأصيلًا لكيان، فصل «محاصر» بمؤلف في أدب عنه، وأدبه خاصّة، ص : 68
- (40) راجع، بهذا الخصوص، محمّد نجيب العمامي، «رواية في الشّرد العربيّ» بمحاصر، رواية الثّمانينات بتونس، ص : 318
- (41) في فصل «محاصر» بمؤلف في «أدب عنه» وأدبه خاصّة، قسم «أصلًا كتاب» يقول إنّ شأن الأدب أنّ يثير فيك التفكير، أنّ يحدث من مؤلّف نفسك، وأنّ يعني في حدّ ذاته سبّاح وشكّار والقصاير، وكثيراً ما يكون ذلك بالابحار الشّعريّ [] وإذا كان الأدب مثيراً للتفكير، فإنّه في نفس الوقت يعني له أنّ يكون شيئاً للحيل، وأنّ يكون إلى جانب ذلك مقلّياً للإحساس ومركّباً له، معطّياً للحساسية الجماليّة، موجباً بالشّعور، والأدب «يسلّ الإنسان إلى إنسانيّته وطريقه إلى كياه وجوده ودانيّته [] والأدب هو الذي لا يزال، حيلاً بعد جيل، ودهراً بعد دهر، وحضارة بعد حضارة، يحاول تحميم المزلّة البشريّة ويتعمّق في ذلك، وفي تمثيل معنى الحياة، والبحث عن المزلّز لها وللوجود، وعنّا سعي أن تصف به الحياة وتصف به الوجود ليكون حقيقة بأنّ يحياها الإنسان» : محمود السعدي، تأصيلًا لكيان، ص : 63 - 65
- (42) يستخلص موري الزّمرلي، من دراسته للعثات في رواية الرّبي بركات لحمال البيطاي، أهمّيّتها في الكشف عن جواب من حياته وخصوصاً مسيرته الأدبيّة وميوله، راجع، الفصل الأوّل من الباب الثّالث من كتاب شعرة الزّواية العربيّة، ص : 245 - 204

أدب المسعدي :

التلقي والتغيير الاجتماعي (*)

محمد الهادي زعويطي / باحث تونس

محمود المسعدي . ألا توقدونها حمراء ليس يرثها جان ولا إيس . 2 juin 2010, 05 : 11
Mahirov Douz : صاها توقد . مللتا . ومللتا الأيام . أحبطنا ... وأحبطت منا جروح
الوطن ... جروح ... زهرة المداخن . . جروح القدس . . وكل فلسطين . . من الشرف كل الشرف أن
نكون بين الخطب ... نقد النار ونوقد . وتعود تلك الصغيرة إلى أحضان ليلي . 2 juin 2010, 05 : 57
Mahmoud Salah : لا نستطيع يا أستاذنا محمود المسعدي لإصابتنا بالترهل 09 . 12 . 2010
Lamia Ben Ameur Bouzaïdi : من سيوقدها حمراء ، هذا الشباب المخدر أم الكهل المستهتر بكل
القيم أين هي قيمنا النبيلة بل أين هي كرامتنا وأراضيتنا تفتصب يوما بعد يوم دون ردود فعل . فكما قال
المعري عسست يا أمنا الدنيا فأب لنا بو الحسيمة أوباش أخساء 20 juillet 2010, 14 : 21
Mahirov Douz : أتولها الآن للجميع أوقدت في تونس وهي الآن في مصر ... قطرات من غيث
25janvier2011,15 : 12
(من صفحة «محمود المسعدي» على الشبكة الاجتماعية «الفيسبوك»)

مقدمة :

التاريخي والاجتماعي والثقافي... وكف البديع عن
استهداف تغيير الواقع الاجتماعي أو تنويره أو تنويره...
وعزف النقد عن البحث عن كل ذلك في الآثار الأدبية...
كما يظهر المجتمع من حين لآخر تأثره بالأدب. وهذا
«الربيع العربي» و«الثورة التونسية» يثبت ذلك بوضوح من
خلال استلزام الشعب قصيدة أبي القاسم الشابي «إرادة
الشعب» وتحويلها إلى شعار الثورة وأيقونتها «الشعب
يريد...» ومن هنا جاز الحديث عن علاقة بين الأدب

من نظرية «الفن للفن» إلى فلسفة «النهايات» و«الموت»
التي راجت مع هبوب العولمة كدنا تنفي عن الأدب كل
علاقة له بالمجتمع إلا وظيفته الجمالية. وبات القول بدور
الأدب في تغيير وعي الجمهور مثار انتقاد وسخرية، ارتبط
بتهمة «الأيديولوجيا»، وبمذهب «عفى عليها الزمن» شأن
المذهب الاجتماعي الذي يستند إلى مفهوم «الاتمكاس»،
فتبارت المناهج النقدية في تهميش الكاتب والمعنى والسياق

والتغيير الاجتماعي. ولا شك أن الشابي رمز وعلامة، غير أن من يتحدث عن تونس المعاصرة يكاد يختزلها في: الشابي شعرا والمسعودي نثرا. وإذا كان حضور الشابي في هذا التغيير الاجتماعي / «الثورة» واضح، فما مدى حضور محمود المسعودي ؟

«عرف محمود المسعودي، من اهتمام الباحثين والدارسين، وعناية القراء بعامة، ما لم ينله أي أديب آخر، من معاصريه التونسيين» (1) ولا غربة في أبو هريرة من أقوى نصوص أدبنا المعاصر، كتابة متجذرة في صميم التراث تختبر في جرأة عجيبية طاقة أشكاله وأساليبه على أداء روح العصر، نموذج من الإنشاء الفني المبتكر ورهان كبير على الثقافة العربية وقدرتها على الخلق الأصيل» (2) و«السد» حجة لنا على ما مضى من مجلدنا الثقافي موصولا بحاضر ما نتجبه قرائنا من فذ الإبداع» (3) وأدينا هو «ذاك الذي أعطى لحياتنا الثقافية والتربوية في تونس المعاصرة معنى يفيض بالحياة وينضو بالإبداع... للمسعودي لم يكن شخصا عاديا، ولا كاتباً كئيباً، ولا مفكراً سطحياً، ولا إنساناً منسياً...» (4). المسعودي أديب عبقري وأديب المسعودي أديب خالد فذ لقدرته على شد القارئ / المتلقي عبر الأزمنة، والاستجابة لحاجاته، وللإجابة عن الأسئلة تفسيرا وتأثيرا وتبشيرا. «فالآثار الأدبية القليلة تخلد وتنتشر بعد أن تفضي السياقات الاجتماعية التي أنشأتها، لأنها تظل مع الأيام، قادرة على تحريك السواكن والإثارة وعلى إحداث رد الفعل وهي إنما تقدر على ذلك لأنها في حوار مفتوح مع القراء» (5) لعل هذه الأقوال تثير توجهنا للبحث عن علاقة آثار محمود المسعودي الأدبية بالتغيير الاجتماعي، فأدب تلك سمته لا يجوز أن ننفي عنه صلته بالمجتمع، ما طرأ عليه ويطرأ.

وللخوض في هذا المبحث لا تسعنا القراءة النصائية ولا القراءة النفسية التي تهمل السياقات التاريخية والاجتماعية للأثر الأدبي، ولا القراءة المستندة إلى مفهوم الانعكاس الذي يفقد الأثر أدينيه، ونستعبد بالأساس على منهج التلقي الذي يرى أصحابه «أن شيء في عملية الأدب هي تلك المشاركة الفعالة بين النص الذي ألفه المبدع والقارئ المتلقي. فإن الفهم الحقيقي للأدب يتلخص من موقفة القارئ

من مكانته الحقيقي وإعادة الاعتبار له باعتباره هو المرسل إليه والمستقبل للنص ومستهلكه وهو كذلك القارئ الحقيقي له: تلذذا ونقدا وتفاعلا وحوارا» (6). بما يتيح هذا المنهج من اهتمام بالقارئ/ المتلقي ومعاينة وجوه العلاقة بينه وبين النص، وبالتالي علاقة أدب المسعودي بالتغيير الاجتماعي التي رأيناها علاقة قراءة وتأويل، وعلاقة توجيه وتأثير، وعلاقة تبيل وتبشير.

١ - المتلقي في أدب المسعودي :

يمكن النظر إلى متلقي النص الأدبي لمحمود المسعودي من موقعين، متلق داخل النص يحدد معاملة النص ببنائه ومعناه فهو من مكوناته «قارئ ضمني» (7) افتراضي (8)، وهو متلق خارج النص يحدد معاملة الواقع إقبالا وإمعانا «قارئ واقعي» (9).

١. - المتلقي الافتراضي في أدب المسعودي :

حرص محمود المسعودي على عقد صلة بمتلقي أدبه فكتب له المقدمة والتمهيد، واشتغل به فخطابه تصريحا إضافة إلى التلميح بضمير المخاطب فقال : «لندخل إليه إذن أيها القارئ بأمرك الباطن ولنتشره عليه، وإلا فلنعرض عنه ولندعه إلى غبار المكتبات والنسيان. هو دعوة إلى إحياء نارك. فإن لم يحيا من رمد، فقد مات وبطل هبك منه» (10). كما أشار إليه بضمير الغائب بقوله : «ولئن أنا أخرجه اليوم إلى الناس، وأحييته كما أحياني، فعلى أمل أن يكون لدى غيري إن استطاع ما به تدرت على أن أكون» (11). فالمسعودي يفترض لأدبه قارئا له القدرة على الاختيار والحرية في نوع التقبل، فلا يجبره ولا يهيمه ولا يتصف عليه، فلن يكون من قراء أدب المسعودي من يرضى تلك المرتبة من التبعية والسلبية، بل هو ذاك الذي يتناول على النص لينخرط بإرادته واستطاعته في مغامرة الكتابة، فهو شريك المسعودي وصنوه، وهذا لحمري تكليف بقدر ما هو تشريف. هو إذن قارئ وليس قارئا ويتعزز هذا الحكم عند النظر في خطاب المسعودي الأدبي مبنى ومعنى، شكلا ومضمونا، دالا ومدلولاً.

لا يبدو أن المسعودي يوجه خطابه إلى عامة القراء

فأدب المسعدي «السد» و«حدث أبو هريرة قال ...» كان حاضرا في مقررات تدريس اللغة العربية في مستوى اليكالوريا، وكذلك مثل موضوع دروس جامعية وبحوث ورسائل، لسنوات عديدة، ولا يكاد يغيب عن المدرسة والجامعة التونسية بل العربية أحيانا، وهكذا تشربت هذه الأجيال ونسبتها من المجتمع ذات بال لغة المسعدي وهضمت أفكاره وتثبتت بأدبه وأشاعت على بقية الفئات الاجتماعية من روح هذا الأدب قليلا أو كثيرا. فيصح القول أن «كل تونسي» منذ تأسيس الجمهورية، فيه نفس من أنفاس المسعدي، كل حسب سعة صدره، ومستوى إدراكه» (15). ومن هنا جاز الحزم بوجود دور لأدب المسعدي في التغيرات الاجتماعية التي شهدتها تونس وستشدها، كما وجدت هذه الفئة من المثقفين في أدب المسعدي ما به فسرت التغيرات الاجتماعية وتوقعها، وهي فئة عريضة منتشرة متنوعة اجتماعيا، فقد نجدها في كل الطبقات والمستويات والفترات، تنافوت درجة تلقيها لأدب المسعدي وتأثرها به، ولعل أبرز المثقفين منهم فئة الكتاب من النقاد والأدباء والصحفيين.

هذه الفئة المثقفة من المثقفين الواقعيين مثلت ترواحلا لصوت المسعدي وترويجا لأدبه الذي اعتبره صاحبه «كالصوت أو كالصيحة في واد به حاجة ما يردد صناه ويسري فيه خلجة الحياة» (16). أما الأدباء فعجزوا عن ترديد صدى أدب المسعدي، فرغم شدة الإعجاب بهذا الأدب والإقبال عليه والتأثر به لم تتأسس مدرسة أدبية تنهج منهجه وتحملو حلوه. «لأن أدب المسعدي يمثل ظاهرة، تكاد تكون فريدة في أدبنا الحديث، لم تخضع في هئلتها ومعمارها، لأي أثر تونسي معروف، ولم تبلغ أي تأثير فيما أتى بعدها» (17) وهذا لا ينفي وجود أصداء أدب المسعدي في إبداعات الأدباء قبله أو بعده. وقد يكون النقاد هم المثقفون الأبرز الذين يتضح من خلال أعمالهم عظمت أثر أدب المسعدي فكادوا يجمعون على عبقريته وعظمته حتى رأى البعض «أن المسعدي اسم قد استحال مؤسسة قائمة بذاتها، حتى أسمى، في الأدب، سلطة تهيبها الأنفام، فتدعه أضحى من نقد السلطة، أي سلطة، وهو نقد يضي إلى حدود بصير، معها، مشتها

ويسطائهم لما في لغته من نزعة صفوية انتقائية، لغة صلبة متينة راقية إذ تطالع «السد» فتمجكب منه وتهرك هذه اللغة العربية اللينة التي تذكرك بأروع عصور العربية وأفصح أساليبها، تذكرك بلغة الأصهباني في أغانيه ولغة التوحدي في مناسباته. وهي لغة فريدة في أدبنا العربي قديمه وحديثه ...» (12) وهي لغة محمّدة غير أنها مرهقة، حيث «تبنى الكتابة الأدبية عند المسعدي على لغة رمزية كثيفة قوامها المجاز والرموز. وتتضمن عدولا عن المعنى الحقيقي في مستوى تشابك علاقات الإسناد والإضافة» (13).

ولعلنا لا نخطئ حين نقول أن أدب المسعدي يفترض قارئاً على حد من الثقافة الفكرية إن لم تكن الفلسفية بها «يستطيع» أن يفك مغاليل النص إن «أراد» و«عزم»، فهو أدب يرشح فلسفة تتقاطع فيها الفلسفات قديمها وحديثها من الفكر الكلامي المعتزلي والجبري، ومقولات المصوفة، إلى الفلسفات الشرقية القديمة، إلى فلسفات الشك والفلسفة الوجودية، وهو أدب يثير أسئلة الوجود ويتأمل منزلة الإنسان في الكون، يفكر في الموت والإله وغيرها من مجردات القضايا، هو من الأدب المذهني الذي لا يطلب رواجاً إلا بين جمهور مخصص.

وهكذا يتضح أن المسعدي صورة مثقفي أدبه، هو نضبة القراء من المثقفين العرب الذين يبدو أنه عول عليهم للتأثير في التغيرات الاجتماعية. وكان هذا طموح أجيال المفكرين والسياسيين العرب فـ «أهمية دو المثقف في المجتمع تعد حقيقة بديهية» (14). وتلك هي صورة المثقفي الافتراضي في أدب المسعدي، فهل اختلفت عن المثقفي الواقعي ؟

2 - المثقفي الواقعي في أدب المسعدي :

لئن كان رصد المثقفي الضمني لأدب المسعدي يسيرا وتعرّف ملامحه ممكناً، فإن الأمر مع المثقفي الواقعي يختلف، إذ لم يقع حصر قراء هذا ولا يمكن فعل ذلك بكيفية دقيقة سواء في الزمان أو في المكان، ولا توفر دراسات علمية في هذا الشأن. لكننا يمكن أن نقسم مثقفي أدب المسعدي الواقعيين إلى فئتين متداخلتين : الكتاب من النقاد والأدباء والصحفيين، وأجيال من المتعلمين من تلاميذ وطلبة.

الثقافة التي تغفل الشعوب من مشاريع التغيير الاجتماعي/ الثورة فإما أنهم فشلوا بدورهم ويشوا وإما ظلوا ينطعون رؤوسهم بالصخر، كما اعترف حلیم بركات في حديثه عن المثقفين وصلتهم بالثورة قائلا: «في البلاد العربية نماذج لا نموذج واحد، بعضها اختار الانسحاب واللامواجهة وبعضها اختار الخضوع وبعضها اختار التمرد الفردي وبعضها الثورة والعنف الثوري» (21) وكل هذه النماذج تجسدها شخصيات المسعدي في آثاره الأدبية: غيلان وأبو هريرة، فيميونة وريحانة، مصاهيب والأكلية، فالعمال وسكنت أحباء العرب، وهكذا... وكلها نماذج شخصيات معطوية من جانب أو آخر. وبذلك لم يقدّر حركة التغيير الاجتماعي أن تنجح أو أن تفشل. وكان أدب المسعدي سبيلا لقراءة تلك التغييرات وتأويلها، لغاية الفهم والاعتبار.

فهل كان أدب المسعدي موجها للتغيير الاجتماعي ومؤثرا فيه ؟

2- أدب المسعدي والتغيير الاجتماعي: توجيه وتأثير

تعددت الاستعارات وتوفيق بكار، في مقدمته لكتاب «حدث أبو هريرة قال...» في مسحة من الانتقاد للمسعدي ولأبي القاسم الشابي، في عدم إيمانها بالشعب وإسهامها منه في إحداث التغيير وإنجاز الثورة، مستعرضا ما أنجزه الشعب من ثورات في وجه الاستعمار والجهل والفقر في تاريخ تونس والعرب وتاريخ الإنسانية. غير أننا نضيف أن ذلك النجاح ما كان ليحقق لو لا التقارب بين إرادة الشعوب ووعي قادتها وزعمائها، بل التوحد بينهما. ولعل الشعوب جسدت تمثلها لأدبها فردت مقولاته.

تريد الشعب أو بعض مثقفيه لأصدا مقولات المسعدي في الإرادة والثورة ونزعتهم إلى التمرد على أفكار وسلوكيات ثار عليها أبطال المسعدي وغردوا، مثل الاستسلام إلى الخرافات وإلى المستغلين لجهل الشعوب وضعفهم من الفئات والحكام والدول، فكان مثلث أدب المسعدي يراهنون عليه في تحوله من القول إلى الفعل، ويؤمن الكثيرون منهم بقدره بجملوى «اعتناق» مقولات أدب المسعدي وتمثلها متأثرين بقوتها الإقناعية الحجاجية وبقوتها اللغوية البلاغية.

الواقعة وسوء الأدب» (18). وفي كل الحالات لم يصمت صوت المسعدي ولم يبلُ أدبه ولم يكف النقد عن قراءته وتجديد النظر فيه، فالتأثير أنه راج وانتشر وتماورت عليه القراءات والمناهج فما زادت إلا شهرة وتوسيعا في دائرة المثقفين والمريدين، وهؤلاء كانتات اجتماعية تفعل وتسهم في فهم التغييرات الاجتماعية وتوجيهها، بما لديها من ثقافة تمثل أدب المسعدي أحد رواقيها. وبذلك وجب أن يكون لأدب المسعدي علاقة بالتغيير الاجتماعي.

II - علاقة أدب المسعدي بالتغيير الاجتماعي:

1- أدب المسعدي والتغيير الاجتماعي: قراءة وتأويل

ولما اتفقنا على أن أدب المسعدي أدب فذ خال، وانطلاقا مما سبق حول علاقته المثينة بالثقافة، وترجيح ثبوت علاقته بالتغيير الاجتماعي، فإن من سمات هذا الأدب، وفي إطار تلك العلاقة، هل يوفر أدب المسعدي لقارئه إمكانية تفسير ما حصل ويحصل من تغييرات اجتماعية ؟ كيف يحدث التغيير الاجتماعي ؟ ما هي آلياته ؟ وما هي شروطه ؟

فقرأنا آثار المسعدي يدرك انشغاله بتأويل واقع الإنسان فردا وجماعة ف «أدب المسعدي أدب ضراوة وإرادة» وتوحدنا إذا جردنا ثورة غيلان من أبعادها الفلسفية نزلناها في الطرف التاريخي الذي عاشه المؤلف زمن التأليف أمكن لنا أن ندرك وظفقتها الهادفة إلى النزوعية والثقة على الأوضاع العميقة» (19). فغيلان كان يحمل مشروع تغيير يتمثل في بناء البد، كما كان أبو هريرة يحرض على الثورة «أما أن أن ترتفعوا إلى الشدة والبأس ؟ ألا توقدونها حمراء ليس يردّها جان ولا إنس؟» (20). غير أن موقف كليهما من الجماعة كان سلبيا «ارحمهم يا كهلان ولا تؤمن بهم». وتنتهي آثار المسعدي ومشاريع أبطالها تفشل، أي أن التغيير الاجتماعي يتعطل. فهل يمكن أن نستشف رؤية للتغيير الاجتماعي ؟ لعل انتقاد مسيرة الأبطال وإغراقهم في الفردية وتماثلهم على الجماعة يخفي موقف المسعدي من مرحلة من تاريخ البلاد والأمة، وهي مرحلة الزعامات التي لم تكن تعززها الإرادة ولا الصدق بل انقطاعها عن الشعوب وعدم الثقة بها. فضلت ثوراتهم أو تعثرت بسبب ذلك، وهو انتقاد لسلوك النخبة

انشغاله بالراهن، في تلاعب طريف تتداخل فيه الأزمنة والعصور والثقافات، ليثبت أن أدبه، على انغماسه في تربيته، يستشر المستقبل برؤية إنسانية مفتوحة، ويبدو غير متفائل كل التفاؤل، بل يبدو ساخرًا من التفاؤل الساذج المرتهن إلى أنساق إيديولوجية مغلقة تعمي البصر وتحجز الرؤية الاستشرافية الحقيقية. ولا شك أن ما يشر به أدب المسعدي باستمرار هو تواصل جهاد الإنسان وسعيه إلى استكمال نحت كيانه، في مسار من التغيير بإرادة لا تكل، وأدب المسعدي هو الأدب المرید بامتياز (21). فالصراع هو الأمر الوحيد الثابت، وكل تغيير اجتماعي يتنجح في مرحلة قد يعقبه ارتداد أو فشل. وذلك واضح من مسيرة أبطال المسعدي ونهاياتهم. غير أن المسعدي كان دائما يشر بالثورة والفعل، كما يشر بالهزيمة، هزيمة الفعل الإنساني المبتور إما باستسلامه وضعفه... (ميمونة، ريعانة، الحماة) وإما بتاليه وتكرهه وتشدده. (غيلان، أبو هريرة، ميري...) هزيمة ظرفية نسبية، هزيمة واجبة، إذ كيف للكونية الناقصة أن تتجزأ فعلا كاملا. إذ أن للفشل أساسا آخرى أقرب إلى الأرض من هذه الفلسفة الماورائية إنها **السلطة الوصائية** تتمثل في طبيعة إرادة أبطال مؤلفات مسعدي وروحته. (24). وهو انفتاح واضح في رؤية محمود المسعدي لسيورة التغيير الاجتماعي، تختلف عن الرؤى «الجبرية» في تفسير حركة التاريخ التي آلت وتؤول إلى التعديل والفشل الذريع. ويظهر هذا الانفتاح جليا في نهايات أبطال المسعدي التي حثرت القراء والنقاد، فقال البعض بشاؤمها وجزم البعض الآخر بتفاؤلها. ولعل ذلك من سمات الأدب الأصل الذي ينفرس في هموم حاضرة بقدر ما يشع على ماضيه ويضيء مستقبله فيضرب ويوجه ويشير.

الخاتمة :

هكذا كان أدب المسعدي أدبا أصيلا فذاً، على صلة بالمجتمع تأثيرا وتأثرا من خلال اشغاله الشديد بتلقيه الضمني والواقعي، ومعاتاته أسئلته التي هي أسئلة الوجود الإنساني بشئ أشكاله، والتغيير الاجتماعي أهمها، باعتبار علاقته الجدلية بالتغيرات الأخرى على

وهذه إحدى صفحات الشبكة الاجتماعية «الفايسبوك» يحتفلها صاحبها اسم «محمود المسعدي» يرد فيها صدى بعض تلك المقولات والرؤى «المسعدية»، فيتولى زائرو هذه الصفحة تسجيل ما أعجبهم من أقوال المسعدي يدي فيها وبقية الزائرين مواقف وتوالد المواقف من المواقف ليتجلى صدى أدب المسعدي وهو يتشرب ويتند أوضح نجل، يثبت أن هذا الأدب أثر في المثلثين ووجه أنهمهم وحتى سلوكياتهم ومازال يؤثر ويوجه، وما هذه الفضاءات الافتراضية (الفايسبوك والمونيات...) إلا نماذج مؤثرة على ما يدور بين رواد الفضاءات الواقعية من تلك النقاشات. واخترت من صفحة الفايسبوك سائفة الذكر مقتطفات لها علاقة بتأثير أدب المسعدي في أحداث ما سمي «الربيع العربي 2011» قبلها وغلغلاها انطلاقا من تداول زائري هذه الصفحة التعليق على قول المسعدي : «ألا تفردها حمره ليس يردها جاد ولا إفس». فكانت التعليقات في جوان وجويلية 2010 مترددة بين الأمل في تحقق الثورة العربية واليأس من تحقيق هذا الجبل لها وكلا التعليقين ترديد لصوت من أصوات أبطال المسعدي، أما في 25 جانفي 2011 فكان الاعتراف بما حصل والذي صدق تنبؤ المسعدي فيها رأى أحد الزائرين قائلا : «أقولها الآن للجميع أوقدت في تونس وهي الآن في مصر... قطرات من غيثه ومن هذا يبدو تأثير أدب المسعدي في المثلثين واضحا وأثره فيهم جليا، ليثبت من جديد أن للأدب علاقة وطيدة بالتغيير الاجتماعي، وهي مقولة وجب على النقاد إعادة الاعتبار لها بقوة كي يعود الأدب إلى جمهوره ويعود المثلث إلى شعبه، فتهميشها تسبب في قطعية خطيرة أثرت في الأدب والجمهور على السواء. إذ يبقى الجمهور دوما في حاجة للأدب الأصل، لفهم التغييرات الاجتماعية وإغازها والتنبؤ بها.

فهل نبينا أدب المسعدي عن مستقبل التغيير الاجتماعي؟

3 - أدب المسعدي والتغيير الاجتماعي : تنبؤ وتبشير.

قال أبو هريرة في حديث العمى : «لو كنتم عثتم في مستقبل الدهر لفرأتم ما سيكنه ابن بطوطة من غرافات الصبيان» (22). وهكذا ينشغل المسعدي بالمستقبل

وتنبؤا وتبشيرا. لاستعيد بذلك العلاقة الحميمة بين الأدب والحياة. وذلك لعمري هو سبيل استعادة الثقة بين الجمهور والأدب والثقافة عموما والتي أضحت في هذا الزمن مهزوزة.

المستوى الفردي أو الجماعي. فكان أدبه متفحفا على هموم الفرد بأبعاده المختلفة وعلى هموم الجماعة. وثبت أن أدب المسعدي كان حاضرا في مسار الحراك الاجتماعي في تونس وسيكون، قراءة وتأويلا، وتوجيها وتأثيرا،

الهوامش والإحالات

- (*) نص المناخلة المقدمة بمناسبة الاحتفال بمئوية محمود المسعدي بمدينة قفصة يومي 11 و 12 نوفمبر 2011.
- 1 (أبو زيان المسعدي، من أدب الرواية في تونس، الشركة التونسية للتوزيع، 1988، ص 19.
- 2 (توفيق بكار، مقدمة «حدث أبو هريرة قال...»، دار الجنوب للنشر، تونس 2000، ص 48.
- 3 (توفيق بكار، مقدمة «السد»، دار الجنوب للنشر، تونس 1992، ص 10.
- 4 (حسن بن عثمان، مجلة الحياة الثقافية، العدد 161، السنة 10، جانفي 2005، ص 3.
- 5 (حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، مرسا للنشر، تونس 1985، ص 75.
- 6 (جميل حمداوي، منهج المتلقي أو نظرية القراءة والتقبل، مجلة «أف» الإلكترونية، الثلاثاء 11 يوليو 2006، <http://www.ofouq.com>
- 7 (حسين الواد المصدر نفسه
- 8 (جميل حمداوي، المصدر نفسه
- 9 (جميل حمداوي، المصدر نفسه
- 10 (محمود المسعدي، «حدث أبو هريرة قال...»، دار الجنوب للنشر، تونس 2000، ص 12.
- 11 (المصدر نفسه، ص 11
- 12 (معجوب بن ميلاد، مقدمة الطبعة الأولى لكتاب «السد»، منحة مطبعة دار الجنوب للنشر، تونس 1992، ص 154.
- 13 (نزار حورية، الأدب تنظيرا وعمارة : محمود المسعدي أمودجا، مجلة «الحياة الثقافية»، العدد 164، السنة 30، أبريل 2005، ص 18.
- 14 (محمد رجب الباردي، شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للنشر، 1993، ص 11.
- 15 (حسن بن عبد الله، مصدر سابق.
- 16 (محمود المسعدي، «حدث أبو هريرة قال...»، دار الجنوب للنشر، تونس 2000، ص 11.
- 17 (أبو زيان المسعدي، مصدر سابق.
- 18 (مختار الخلفاوي، محمود المسعدي : موت المؤلف وقيامته، موقع «ألوان» الإلكتروني بتاريخ 11 آب (أغسطس) 2007، <http://www.alawan.org>
- 19 (محمود طرشونة، الأدب المريد في مؤلفات المسعدي، الطبعة 1، مطبعة تونس قرطاج، أبريل 1985، ص 35.
- 20 (محمود المسعدي، «حدث أبو هريرة قال...»، دار الجنوب للنشر، تونس 2000، ص 132.
- 21 (ضمن : محمد رجب الباردي، شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة، الدار التونسية للنشر، 1993، ص 256.
- 22 (محمود المسعدي، «حدث أبو هريرة قال...»، دار الجنوب للنشر، تونس 2000، ص 141.
- 23 (تحدث الدكتور محمود طرشونة عن الإرادة في أدب المسعدي بإطنا وبوسع.
- 24 (محمود طرشونة، الأدب المريد في مؤلفات المسعدي، الطبعة 3، مطبعة تونس قرطاج، أبريل 1985، ص 61.

«السّد» بين الإنجاز والإعجاز

- السّد ولعبة العدد -

عفيف عمري / جامعي، تونس

في الحوار الدائر بين غيلان وميمونة، إذ البشر لا يموتون «إلا في آخر القصة» «السّد عندك [أي غيلان] قصة؟»، «كل شيء قصة... لو متنا الآن لقطعنا حبل القصة وأغضبنا الأقدار فهي تمّذ في الحياة لأجل القصة وتميت لأجل القصة: كمجنون ليلى وأهل ليلى وأهل ليلى... ليكونوا قصة من قصص الأدب، أو كالألبياء... والآلهة والأقدار كالمجائر والشيوخ مولعون بالقصص، فنحن لا بدّ أن تبقى أحياء إلى آخر القصة...». ولأنّ وجود الإنسان قصة وحياته وتاريخه قصة، ولأنّ الإيمان والحرافة قصة، والحياة والعدم قصة، نفهم بوجه ما ذلك المفهوم للأدب عند المسعدي باعتباره مأساة أو لا يكون، فتكون وفقا لذلك القصة مأساة الإنسان في الوجود. إن «السّد» رواية. وإنّ الرواية قصة الإنسان أتى كان وأينما كان. هي قصة مأساة الإنسانية، وهي الملحمة كما رسمها الفكر اليونانيّ القديم مع أرسطو في «فنّ الشعر». فالملحمة قصة الدّين والخلق، وقصة الإنسان والوجود الفاعل. والملحمة جامعة بين لغة الشعر والحوار المسرحي كالإلياذة والأوديسة. هذا ما وعاه المسعدي، فغرف من ذلك المعين الغربيّ القديم، ولا غرابة.

«السّد»... هذا الرّمز الأسطوريّ الضّارب في أعماق حضارة عريقة في عظمتها وقدمها بأرض اليمن السّعيدة. فمن المشرق إلى المغرب يقوم سدّ مارب شاهدا على عظمة التاريخ والواقع عند العرب. وللمسعدي مغامرة قدّ في أدبنا العربيّ الحديث في إخراج هذه القصة من إطار الأسطورة إلى عالم يجمع بين الأدب والفنّ، وهو الكتابة المسرحيّة. ولذلك نجلده يعرّف نصّه المسرحيّ كونه (1): «رواية في ثمانية مناظر».

هذا التعريف للأثر فيه قطبان: قطب أوّل هو مفهوم الرواية هنا، إذ أنّ محمود المسعدي لا يقصد الرواية بما هي جنس وافد على الأدب العربيّ من الآداب الأوروبيّة، وإنّاه لا يقصد المفهوم الضيّق الخاصّ، وإنّما يذهب إلى ذلك المفهوم العامّ كما عناه العرب القدما ليفيد الدلالة على القصة أو الحكاية عموما. هذا المفهوم العامّ يستقطب كلّ خصوصيّات الحضارات قديمها وحديثها بما في ذلك العرب أنفسهم. فلم تخل أمة أو شعب من مخزون قصصيّ سواء في ثقافتهم الشّفويّة أو المكتوبة. وفي «السّد» ما يدعم التّوجّه إلى هذا الفهم (2)

في لغة النصّ، إذ كانت مزيجاً غريباً من لغة أكثر من نصّ، جمعت بين لغة الأدب نثراً وشعراً، ولغة القرآن إعجازاً، ولغة الأساطير سجعاً وإيجازاً. فكانت لغة فريدة متفردة في أدبنا العربي في مساراته الطويلة.

يبدأ النصّ خاضعاً لنظام معيّن يقوم على تقسيم إلى ثمانية مناظر. وهذا مغاير لما في المسرح اليوناني القديم، فقد كان يقسم إلى أربعة مشاهد أو أربعة مناظر. واللفظتان تحيلان على خاصيّة الفرجة في الفن المسرحي عامة وهذا ما يدفع إلى القول بإمكانية إخضاع «السّد» إلى التمثيل على ركع المسرح بتوفّر بعض شروط الفرجة فيه. وبما أنّ كلّ نصّ مسرحي هو نصّ سرديّ فإنّه لم يخل كسائر الأجناس السردية من أركان القصة. وكان للافتقار الرّكبيّة في بداية كلّ منظر وخاتمة غالباً الدّور الأساسي في تحديد تلك الأركان على الأغلب الأعمّ من شخصيات ومكان وزمان وأحداث.

إنّنا لنكتشف في نصّ «السّد» تقسيمات فنيّة وتنقسم إلى أربعة أساطير إنسانية وحيوانية وجمادية وخيالية عينية، وينسب النصّ إلى ثنائية الواقع والخيال لأنّ ما هو إنسانيّ ناطق واقعيّ بينما تنزّل الحيوان والجماد والغيبى منزلة الإنسان الناطق هو خيال. على أنّ هذه الشخصيات جميعها تشكل فسيفساء الكون في تناقضاته وأنظمتها. إنّ غيلان وميمونة والعامل والناس وقوم صاهبائه شخصيات إنسانية تشدّ النصّ إلى الواقعيّة، والبطل والدّبيب والحياة شخصيات حيوانية، فيها الغفل كان ناطق والدّبيب والحياة من العجماوات التي تتردّد بين الواقع والخيال، وصاهبائه والهواتف كانتات غيبية لا تُرى، والحجرات جماد أنطقه المسعدي لجذّر نصّه المسرحي في عوالم غريبة متخيّلة، وذلك في مستويين: المستوى الأوّل لما يخرجه من حالة الجماد إلى حالة الحياة فتكلّم، والمستوى الثاني أنّها تتلّون برمزية المكان ورمزية الشخصيات المتحوّلة (3): «الحجرة

يقول في فاتحة الكتاب مستحضراً قول أحد رموز الشعر الأوروبي الحديث سانت بوف: «ليس الشعر في أن تقول كل شيء، بل في أن تحلم النّفس بكل شيء». هذا ما يجعل من الشعر قصّة من قصص الإنسان، وهو قصّة الإنسان الحالم، أو الإنسان الطّفل. والحلم ليس إلّا ذاك الأمل وذاك الطّموح لحياسة كلّ شيء، وهو تلك الحياة الخالدة المنشودة، وأساسها الفعل الخلاق والإرادة التي لا تقهر.

إنّ كلّ فنّ من فنون القول قصّة، والكتابة المسرحيّة قصّة، بما جعله يقسم نصّه المسرحي إلى «ثمانية مناظر». وهذا هو القطب الثاني في تعريف المسعدي لأثره. والنصّ المسرحي نصّ متجدّد في الأدب مفارق له: التجذّر من جهة أنّه نصّ مكتوب بلغة أدبية جامعة لأنماط الكتابة السردية، والمفارقة من جهة أنّه يحتاج إلى الامتلاء بالتمثيل والفرجة معاً. هذا ما يجعل من القول «النصّ المسرحي» قولاً مخصوصاً في تصوّر العربي منذ القديم لمنه لفظة «نصّ»، فهي من الناحية النوعية تنسب إلى جذر ثلاثي مضطّب (ن، ص، سمي)، وتكون بمعنى الظهور في المكان، وبمعنى البروز، ويعني الامتلاء، وبمعنى الاكتمال. فإن نقول: نصّاً مسرحيّاً فإنّ دلالة المنعوت على الكمال تلغي حما التعت، والحال أنّ التعت يعيّن حاجة المنعوت إلى ما به يتحقّق كماله، وهو التمثيل والفرجة. وهنا نلامس إشكاليّة أخرى تتعلّق بسدّ محمود المسعدي، وتتعلّق بالتصنيف التقدي للكتاب ضمن المسرح الدّهني وإمكانات توفّر مقومات المسرح الفرجوي فيه.

«السّد» عنوان مشحون بالايحاء والدلالات الحضارية. فظاهرة قصّة الإنسان المرید مجسّدة في حلم غيلان ببناء السّد توقاً إلى أن يكون فاعلاً في الوجود خالقاً للحياة كالألهة. ولفكرة الخلق علاقة برمزية اسم العدد في «السّد» استعود إليها في موضعها من مقالنا. أمّا الخفيّ في الكتاب فيتمثّل

الثانية (وهي التي كان غيلان جالسا عليها). فتاة كالأولى» والحجيرة الثالثة (وهي التي كانت ميمونة جالسة عليها). فتاة لينة حمراء كالأولى». وإذا بالشخصيات كلها تنهض من أعماق الواقع والخيال والغيب وأحضان الذين والأسطورة والحزاة مزيجا عجيبا غريبا يشكل أهم مصادر الإلهام عند المسعدي في كتابة القصة، وخوض غمار تجربة في الكتابة المسرحية لم يسبق إليها في أدبنا العربي الحديث. وفيها جميعا يمثل البطل غيلان بؤرة تتجمع فيها أكثر رموز الشخصيات وأكثر عقد القصة بما يجعل منه بطلا ملحما في صراعه ضد الآلهة رغبة في أن يكشف سر الخلق ومعرفة كنهه فيمتلكه على نحو ما كان من سعي «برومئوس» في أساطير الإغريق لما سرق من آلهة النار شعلة النار في أعالي جبال الأولمب. إن ميمونة شخصية ضاربة في أعماق ذاته، وذلك واضح (4)، إذ هي شكه وحيرته وعينه التي بها يرى. ومياري خيال يتقدم وتقبل على غيلان بجناحيها تكتلها لهم أن تذوب عليه أو تتلاشى فيه» (7). والبطل يحوط نفسه وقد سمع حوار الحجيرات الثلاث (8): «إنما أنا فقد سمعته وسأبجعه لغيلان ربي». إنه نكتة، ومدعاة للضحك والحيرة، بغل ذكي يفكر وينطق، فيعمق الإحساس بالملهاة في عمق المسألة، وهو يمثل تلك المرتبة الحيوانية التي يتخبط فيها غيلان ويحاول الخلاص منها، وذلك واضح (7) فيما دار من حوار بين غيلان وميمونة عندما تقول: «... إنكما بغلان حرونان» [أي غيلان وخياله]، فيرة عليها قائلا: «قد نكون بغلان حرونين، ولكننا مع ذلك صديقان ولا يريد أحدا بنا الآخر شرا...».

إن تلك الشخصيات يبدأ عددها سبعة في المنظر الأول: غيلان وميمونة والبغل والحية والذئب والطائر والآلهة صاهتاء أو ما يمثلها من هواتف أو سدة في بقية المناظر. وكلما قارب النص المسرحي على النهاية إلا أن تزايد عددها بين نوعين

من الشخصيات: شخصيات حاضرة حضورا فاعلا في الأحداث والحوار، وشخصيات يكون حضورها حضورا سياقيا. فأما العدد فيرمز إلى أسطورة أهل الكهف، وهو وضوح صريح في «السدة» (8) في الإشارات السردية عندما يصف الكاتب الزهنيان: «... ستة وفيهم مشعل وسابعهم طبل. ثم ستة وسابعهم إناء ماء». وفي الموضوع نفسه (9): «ثم يخرجون ستة وسابعهم طبل. ثم ستة وسابعهم نعيق البغل» وثمة من الأمكنة ما يدل على أسطورة أهل الكهف (10): «ببناء الكهف وقد بدت فيه الخيمة مضروبة». فالقرآن كان أهم مصادر استلهامها في أكثر من سورة حتى أن أحدها يحمل اسم أولئك الفتية الصالحين (11).

إن العدد سبعة ارتبط بفكرة الخلق لا في سدة المسعدي فحسب لما اقترن بعناصر طبيعية ككلامه والنار (12) وبصورة المكان والزمان لحظة «الكمون» و«الهيولي» حيث لا حركة ولا حياة قبل الخلق «سبعة»، ثم تسكن الأرض والسماء، فإذا ليلة ليلة هزيلة ملأى، كحمل حسناء حيلي، وشفق كالفجر وشقة الليل عذبة، ونوم كالدهر يغمم الليلة، وتخلو كالتجم والتجم نغمة» (13)، 9، مل إن السبعة ترتبط بقصة خلق الكون في القرآن حيث يقول تعالى (14): «هُوَ الَّذِي خَلَقَ لَكُمْ مَا فِي الْأَرْضِ جَمِيعًا ثُمَّ اسْتَوَى إِلَى السَّمَاءِ فَسَوَّاهُنَّ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ». ويقول تعالى (15): «إِنَّ رَبَّكُمُ اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ يُغْشِي اللَّيْلَ النَّهَارَ يَطْلُبُ حِثًّا» ويقول جل جلاله (16): «هُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ»

ثمة عدد آخر لا يقل رمزية عنه، وهو العدد ثلاثة. فهذا الطير شخصية تتكرر في «السدة» ثلاث مرّات (17): «طائر أسود» و(18): «آلاف الطيور السوداء» و(19): «انظروا آلافا من الطيور تجرّه من

شعره أشجاره سوداء. والملاحظ أنَّ صورة الطير تقتزن في كلِّ مرَّة بالتواد. وتلك صورة الذئب تقتزن بالعواء ثلاثاً (20) و(21): «يعوي الذئب ثلاثاً ويقفز البغل» و(22): «يسمع الذئب يعوي ثلاثاً». والبغل يتكلم (23): «ولكن أذئاب؟ أم أطياف خالي العصور في تيه العذاب؟»

وبصرف النظر عن هذه الشخصية التي كان حضورها سياقياً على لسان البغل في المنظر الثاني فإنَّ حضورها الفعلي تكرر ثلاث مرَّات في المناظر الأول والسادس والثامن، واقتزن هذا الحضور بالعواء من جهة بما هو دلالة رمزية على الألم والوعي الشقي الذي يعاني منه غيلان في نحت مسيرته الوجودية، وتقتزن بالبعد ثلاثة كما تجسدت في القرآن في قوله تعالى (24): (إِذْ أَرْسَلْنَا إِلَيْهِمُ اثْنَيْنِ فَكَذَّبُوهُمَا فَعَزَّزْنَا بِثَالِثٍ) عندما أرسل عيسى بن مريم اثنين من تلامذته إلى [أصحاب القرية] أو أهل أنطاكية لدعوتهم إلى الديانة المسيحية، وكان أحدهم ثالث من أهلها بمحبة لله. ويقول تعالى (25) في سياق آخر: (لَقَدْ كَفَرَ الَّذِينَ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ ثَلَاثٌ ثَلَاثَةٌ وَمِنْ إِلَهِ إِلَهٌ وَاحِدٌ)

للشخصيات دلالة أهم من أحداث «السَّدة»، والمتأمل يلاحظ قوَّة حضورها الرمزي، فهذا البغل قدره أن يقاد في البداية إلى الجبل مثقلاً بالأمعة والحخمة، وقدره أن يظلَّ إلى النهاية مشدوداً إلى شائه بصخرة. بغل ذكي ينطق ويعرف ربه غيلان. إنه نكتة ومدعاة إلى الضحك والحيرة. البغل وغيلان يشكلان معاً تلك الملهة: الملهة في قدر الإنسان في نحت المأساة والتخربة منه في قدره. إنَّ حضور شخصية البغل قوية في «السَّدة»، فلم يغب تماماً إلَّا في المنظر الخامس كون الأمر تعلق بلحظة يرتقي فيها غيلان إلى درجة من أرقى درجات إنسانيته التي يتشدها بالإرادة والفعل مجسدين في السَّدة وقد أوشك على الاكتمال قبل أن ينهار من جديد. فالبغل يحضر في بدايات

المنظر الأول والمنظر الثاني والمنظر الرابع والمنظر السادس وخواتمها في الإشارات السردية على الأغلب الأعم، ويحضر في خواتم المنظر الثالث والمنظر السابع والمنظر الثامن. تلك المناظر كان أقصرها المنظر الثاني والمنظر السابع وأطولها المنظر الأول والمنظر الخامس والمنظر السادس.

أما الزَّمان فلا يقلُّ قيمة في حضوره عن بقية الشخصيات، فهو يتميز بالتنوع وكثرة الألفاظ الدالة عليه. وصرف النظر عن الأفعال المتصرِّفة الدالة على زمن السرد أثناء الاسترجاع للماضي أو الاستباق في المستقبل أو الحاضر زمن الحوار وزمن الحدث أو الإطلاقة بما يجعله زماً وجودياً كلُّما اقتزن الحوار بقضايا الوجود كالحياة والموت، والإرادة والعجز، والواقع والخيال، والحويّة والأهوية... فإنَّنا نجد ألفاظاً أخرى تتنوع فيها الأزمنة، وهو غالباً زمن ميقاتي واقعي يرتبط أحياناً بمقولة اسم العدد في علاقته بفكرة الخلق الإلاهي، ويرتبط بالعدد ستة (26): «وقد مضى على أول القصة ستة أشهر» وكاد يكتمل السَّدة. لقد خلق الله الأرض والسَّمَاوَات في ستة أيَّام، وهذا السَّدة يُبنى في ستة أيَّام أو أن بناه كاد يكتمل. فلماذا لم يكتمل البناء؟ هل أنَّ السعدى من أولئك الذين يعتبرون أنَّ الفعل إذا أنهيته قتلته فحسب أم أنَّ اختياره لذلك المسار التراجميدي المأسوي لبطله هو الذي دفعه إلى ذلك كي يواصل مسيرته إلى النهاية؟

لقد سبقت الإشارة إلى ارتباط فكرة الخلق باسم العدد في توظيف الأسطورة (التضمين) والاقتباس من القرآن عند الوقوف على العدد سبعة والعدد ستة، وثمة العدد أربعة (27): «بعد المناظر السابقة بأربعة أشهر». فالعدد يمثل عدد الأشهر الحرم في الإسلام في قوله تعالى (28): (إِنَّ عِدَّةَ الشُّهُورِ عِنْدَ اللَّهِ اثْنَتَا عَشْرَ شَهْرًا فِي كِتَابِ اللَّهِ يَوْمَ خُلِقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مِنْهَا أَرْبَعَةٌ حُرُمٌ).

مثلما تتواتر في «السَّدة» لفظة «ساعة» على نحو

لافت للانتباه في المنظر الأول خمس مَوَازٍ (29):
 [(1)+(1)+(2)+(1)] والمنظر الثاني مرة واحدة (30)
 والمنظر الثالث مرتين (31) والمنظر الرابع مرتين ساعة
 بعد ساعة (32) والمنظر السادس ثلاث عشرة مرة
 (33) [(2116)+(7)+(1)+(1)+(1)+(1)] والمنظر
 السابع مرة واحدة (34). فالمجموع يكون أربعة
 وعشرين ساعة بما هي دورة زمته كاملة صالحة
 لاكتمال الأحداث واكتمال مكونات التمثيل
 والفرجة كما تصوّره اليونانيون القدامى. أما المنظر
 الخامس ففيه إحصاء للأشهر الستة التي اقتضاها
 بناء السّدّ أوّل مرة بطريقة مفصّلة (35): «الشهر
 الأوّل... الشهر الثاني... الشهر الثالث...
 شهرين كاملين... شهر... الشهر السادس».
 وتبلغ دقّة وهي المسعدي وشخصياته بالزّمن
 أقصاها بذكر اللحظة العابرة السريعة، فنشر له
 على لفظة «لحظة» التي تواترت في «السّدّ» مرتين
 الأولى في المنظر الخامس (36) والثانية في المنظر
 السادس (37).

إنّ دقّة الوعي بالزّمن في **تفصيلها الطبيعي**
 والكبيرة لا تدوم في جميع المناظر المغلقة معجم آخر
 دالّ على هذه المقولة بتفاصيلها الصغيرة والكبيرة
 وصرف النظر عن دلالة الأفعال على الزّمن يساعد
 على استجلاء دلالة ألفاظ أخرى على زمن محدّد
 كالليل والنهار والفجر والمساء والعشي. هذا المعجم
 الطبيعيّ يتسع كالشمس والقمر والتّجوم والمطر
 والماء والتّار والدّخان والذهب والتور والبركان
 والبرق والرّعد. وهو معجم يداخله معجم دينيّ
 كالجنة والجحيم، ويدخله معجم صناعيّ كالسّراج
 والزّجاج... فتلتقي كلّها في هدف واحد يتمثّل
 في تقنية من تقنيات الفرجة المسرحيّة من إنارة وما
 يحتاجه التمثيل من إضاءة وظلمة، يبحث يحتاج
 الوضع السّرديّ إلى الإضاءة في حالة الانفراج،
 ويحتاج إلى الظلمة في حالة التّأزم. وللتأمّل
 يلاحظ أنّ الظلمة تسيطر على المنظرين الأوّلين، إذ

هو الليل وآخر عشيّ في المنظر الأوّل، وهو الليل
 في المنظر الثاني. وتسيطر على المنظرين الثالث
 والرّابع عناصر الإضاءة والإنارة، فهو الفجر والتور
 وطلوع الفجر في المنظر الثالث، وهو النهار والفجر
 «شراب الفجر» والصّباح «طعام الصّباح» في المنظر
 الرّابع. وتتميّز المنظر الخامس بالإضاءة «صباح يوم
 من الأيام». وكانت المناظر الثلاثة الأخيرة تتردّد بين
 الظلمة والإنارة، فاقترن المنظران الأوّلان بالظلام
 والسّواد لانهما يهيئان لفكرة بناء السّدّ والاستعداد
 لحوض الصّراع ضدّ الآلهة لمشاركتها فعل الخلق.
 فهو زمن موبوء بالتوتر مشحون بالتأزم. والمناظر
 الثلاثة الأولى هي مناظر بياض وإضاءة لارتباط
 المنظر الثالث بالفعل وإنجاز السّدّ والتّمرّد على
 الآلهة وقومها ورهبانها وهوافتها ورؤيا ميمونة،
 ويكلّف الأديان في سخرية غيلان من ميمونة لما
 طُلبت منه أن تقصّ عليه رؤياها، فيقول (38): «يا
 أبّتي إنّني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر
 رأيتهم لي ساجدين»، وهو اقتباس لقوله تعالى
 (١١) (إِذْ قَالَ مُوسَىٰ لَأَيُّهَا يَا رَبِّ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ
 عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَايَتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ).
 والإضاءة ترتبط في المنظر الرّابع بفلسفة الحياة
 والخلق فيما كان من حوار متخيّل بين الحجرات
 الثلاثة وقد سرق البغل حديثه ليبيعه إلى مالكه
 غيلان. والإضاءة ترتبط كذلك بقرب اكتمال بناء
 السّدّ في المنظر الخامس.

وكانت المناظر الثلاثة الأخيرة في تردّدها بين
 الظلمة والإضاءة تردّدا بين التّأزم والانفراج.
 ذلك أنّ نهاية المنظر الخامس أدّت إلى انهيار أوّل
 للسّدّ، وهو تأزم. وكان الفعل من جديد وإعادة
 البناء، وهو انفراج. وكان انهيار آخر في المنظر
 الثامن. وكان حساب ميمونة لغيلان محاكمة
 وسخرية (40)، ورواية الرّحيل في أسطورة أسال
 ونائلة على لسان غيلان (41)، وقصّة هامان على
 لسان ميمونة (42). وكان تراجع ميمونة وظهور

وما يعنيه هذا العدد من رمزية سبق النظر فيها في هذا العمل من جهة ثانية .

لقد استطاع المسعدي أن يجمع في «السند» فيفساه من اللغة الجامعة بين لغة الشعر والنثر ولغة القرآن وصحج الكهان ولغة الأساطير والحرفات . وكان «السند» نصاً جامعاً لأكثر من جنس قوليّ : القرآن والشعر والأسطورة والفلسفة بقديهما وحديثها . واستطاع المسعدي أن يوظف التراث العربيّ لغة وقرآناً وشعراً وأسطورة قدر توظيفه للتراث الإنسانيّ من المسرح الإغريقيّ والملاحم والأساطير الإغريقيّة والفلسفة الأوروبية الحديثة . فكان توظيفاً لا يخلو من طرافة وجذّة ، من ذلك أنّه استطاع كسر ما ضبطه اليونانيّون القدامى من أطر زمنيّة ومكانيّة في المسرح ، وحول وجهة الصراع الدراميّ المأساويّ من صراع وثنّي إلى صراع مزج بين براعي خصوصيات المجتمع العربيّ الإسلاميّ الذي إليه ينتمي . إنّ الأطر المكانية في «السند» متّوعة بتردّد بين الواقع والخيال كالجبل والجمجمة والواديّ والهاوية والسند والبيوت والأرض والسماء والكهف والخيمة والجنّة والجحيم وأعماق الكون والجسر والعقبة وجوف الواديّ والجزيرة والبحر ومدينة سيرام ووادي الجنون وطريق الذنب . . . ولا يلائم التصرّف في التراث العربيّ والإنسانيّ غير ما قال المسعدي نفسه : «ليس أطرف من جذّة القديم» .

وفي إطار الإجابة على السؤال المطروح في بداية الورقة أقول : إنّ في «السند» من الإشارات الزمكيّة الدالة على الأمكنة والأزمنة والشخصيات ما يجعلها ذات إمكانيّة كي تتجسّد على الرّكع لتوفّر عناصر الإضاءة وأركان قصّ واقعيّة ، فمن هذه الناحية يجوز القول إنّ في «السند» عدّة مقومات للمسرح الفرجويّ ، بمعنى أنّ «السند» نصّ ذو قابليّة على الخضوع للتشثيل والفرجة . وفي المقابل يكون ما هو متخيّل فيه كالبعث الناطق والحجارات

مبارى - الخيال خروجاً بغيلاً من الانهيار التامّ والنهاية المأسويّة إلى حالة من الانفراج كي يواصل الصراع والصراع غير المتكافئ لم ينته بعد . وكان الانهيار الأخير خاتمة المأساة بصعود غيلان ومبارى إلى عوالم السماء الرّجبة (4:3) . بل لست أدري لعلّها أفاق جديدة لصراع جديد أكثر تكافؤاً وفضاء يلائم خصوصيات البطل المأسويّ البديل للبطل الإغريقيّ القديم . ولا شك أنّ هذه التراجيديا الجديدة عند المسعدي قد توقّرت على أهمّ خصوصيات الصراع المأسويّ بين الإنسان والآلهة من جهة أنّه صراع حتميّ في قدر الإنسان ، ومن جهة النهاية المأسويّة المحكومة بالفشل والهزيمة . إنّ تراجيديا المسعدي ليست التراجيديا الوثنيّة بل تراجيديا الإنسان المؤمن بالآلهة المؤمن بقدره في الفعل البتاء الخلاق . وإلاّ بماذا نفتر تهافت القرآن قصصاً ولغة في سدّ كاتبنا؟

ذلك الصراع كان المسعدي يدفع فيه شخصياته إلى النظر والتأمّل دعوة وغربة . «مهمونة تهنّئ إلى النظر غيلانها» (4:4) : «انظر الجبل» «ندوة» (4:5) «بل انظر الصفاة تلقاك . . . وانظر سدّك» . وتغاريها فيه مبارى في المنظر الثامن (4:6) : «انظروا! انظروا الجبل» . ويبادلها غيلان الدّعوة (4:7) : «انظري» و(4:8) : «بل انظري يا ميمونة . لو متنا الآن لقطعنا جبل القصّة» . غير أنّهما في دعوتيهما على طرفي نقيض : دعوة ميمونة دعوة الحواسّ ودعوة إلى المكان (الجبل ، السند) ، ودعوة غيلان دعوة إلى التأمّل ودعوة إلى الإمكان : الإمكان إلى المنشود والإمكان إلى الفعل الخالق الخلاق ، ولكنّه خلق الإنسان المؤمن بالآلهة فيحايها عشفا وذوباناً فيها في فعلها وخلقها . لذلك كان أنّ استبدل ميمونة بمبارى لأنّها حلمه وخياله . وتطلّ دعوة ميمونة كي تشدّه إلى الأرض في ثلاثة مواضع من «السند» لا جدوى لها من جهة ، وهي دعوات ثلاث كعواء الذئب ثلاثاً والحجرات الثلاث والهواتف الثلاثة ،

على أن «السّد» لا يخلو من قيمة حضارية لا من جهة الفترة التي كتب فيها فقط وإنما من جهة أن النصّ حامل لتلك القيمة على نحو صريح بما يعكس ذلك الصّدام التاريخي بين الشرق والغرب، العبارات كـ «الأفق الغربي» (49) و«الأفق الشرقي» (50) و«طالعون مع الشمس من الأفق» (51). والشرق هو موضع بزوغ الشمس كما هو معلوم بينما «السّد» بزغ من حضارة عربية إسلامية شرقية عريقة، فكان جديراً بأن يصنّف ضمن الأدب الإنساني والعالمي. /

التي تتجاوز صورة الرّكن المكاني المألوف إلى ركن في ذهن القارئ وخياله.

الهوامش والإحالات

- 1) السعدي السّد ، نفسه برفقي بك ، شردر اجوب لشتر ، بولس ، 1404 . ص 37
- 2) م. ن. [المنظر الخامس] ، ص 381 - 389
- 3) م. ن. [المنظر الرابع] ، ص 3 .
- 4) م. ن. [المنظر السادس] ، ص 124
- 5) م. ن. [المنظر السادس] ، ص 125
- 6) م. ن. [المنظر الرابع] ، ص 94
- 7) م. ن. [المنظر الأول] ، ص 49 .
- 8) م. ن. [المنظر الثاني] ، ص 69 .
- 9) م. ن. [المنظر الثاني] ، ص 72
- 10) م. ن. [المنظر الثالث] ، ص 73
- 11) سورة الكهف ، الآيات 49 - 26
- 12) (السعدي : السّد ، [المنظر الثاني] ، ص 67 .
- 13) م. ن. [المنظر الثاني] ، ص 72 .
- 14) (سورة القدر ، الآية 29)
- 15) سورة الأعراف ، الآية 74
- 16) سورة هود ، الآية 66
- 17) (السعدي : السّد ، [المنظر الأول] ، ص 61 - 62 و 63 .
- 18) م. ن. [المنظر الثالث] ، ص 80 .
- 19) م. ن. [المنظر الثامن] ، ص 148 .
- 20) م. ن. [المنظر الأول] ، ص 63 .

- 21 (م. ن. [المنظر السادس]، ص 115 .
- 22 (م. ن. [المنظر الثامن]، ص 145 .
- 24 (م. ن. [المنظر الثاني]، ص 71 .
- 24 (سورة ياسين، الآية 14 .
- 25 (سورة المائدة، الآية 74 .
- 26 (المسعودي : السد، [المنظر الخامس]، ص 99 .
- 27 (م. ن. [المنظر السابع]، ص 139 .
- 28 (سورة التوبة، الآية 36) .
- 29 (م. ن. ص 47 - 55 - 62 .
- 30 (م. ن. ص 72 .
- 31 (م. ن. ص 76 - 70 .
- 32 (م. ن. ص 96 .
- 33 (م. ن. ص 110 - 118 - 122 - 124 - 127 - 128 .
- 34 (م. ن. ص 139 .
- 35 (م. ن. ص 106 - 107 .
- 36 (م. ن. ص 1105 .
- 37 (م. ن. ص 121 .
- 38 (م. ن. ص 75 .
- 39 (سورة يوسف، الآية 4 .
- 40 (المسعودي : السد، [المنظر السادس]، ص 106 - 107 .
- 41 (م. ن. [المنظر السابع]، ص 114 .
- 42 (م. ن. [المنظر السابع]، ص 128 - 134 .
- 43 (م. ن. [المنظر الثامن]، ص 134 .
- 44 (م. ن. [المنظر الأول]، ص 45 .
- 45 (م. ن. [المنظر الخامس]، ص 99 .
- 46 (م. ن. [المنظر الثامن]، ص 146 .
- 47 (م. ن. [المنظر الخامس]، ص 103 .
- 48 (م. ن. [المنظر الخامس]، ص 108 .
- 49 (م. ن. [المنظر الأول]، ص 47 .
- 50 (م. ن. [المنظر الثالث]، ص 75 - 80 .
- 51 (م. ن. [المنظر الثالث]، ص 76 .

«السد» بين المنتهى واللاّ منتهى (1)

(الترميز : آلياته ودلالاته)

البشير المجللي / باحث، تونس

المقدمة :

تعدُّ دراسة «السد» غاية في التعقيد والسحر والإغراء، فكما انتهى ملاء الدنيا وشغل الناس كلها «المسعودي» (28) جانفي 16-1911 ديسمبر 2004) سده ملاء الأدب الحديثة وحير الناس. فقد احتار الناس قراءه وعاداه في استكناه أعوار السد فراودوه متى أعوزتهم الخيلة إلا أنه لم يزع واستكبر وقال : «أنا ربّ الأدب العظيم». فإذا بخطاب السد من إبداع فحل من فحول اللغة العربية اعترضها وصفها فكانت حيناً قرآنية معجزة وأحياناً أخرى أصفهانية همدانية توحيدية، تقتصد ولا تسهب رومنسية ساحرة، سرالية حائرة عابثة، تنهار فتعدم الحدود بين المسرح والرواية وبين الشعر والشعر. فغدا الجنس الأدبي في السد إسماء بلا معنى لذلك تشكل مفهوم جديد للإبداع يسمى «الكتابة» (L'écriture). يمتص رحيق الفنون قديمها وحديثها وتنفس روح الاعتزالية، جبرية حيناً ووجودية نيتشوية أحياناً أخرى. والطريف أن هذه الفنون والمضامين تنصهر في نص المسعودي وتذوب فيشبعها من روحه. فكان السد عملاً إبداعياً يعتمد فنون البشرية وفكرها قديمها وحديثها : من اليونان إلى العرب انتهاء إلى الغرب لذلك نهتم أولاً بخطاب السد علاقات الشخصيات وأبعادها ورمزيتها ثانياً ثم المسرح والمأساة ثالثاً فالنوع الوجودي

وابعا غدلالة النهاية خاصا حتى يُفتح لنا في السد باب تفكيكه بعض شفرات «السد» الرمزية.

I - الخطاب :

1-1 - اللغة :

تمثل اللغة أداة خام للخطاب وبها بُني «التناصر» (L'intertextualité) في لغة المسعودي مع القرآن وسجع الكهان والنثر الفني خاصة. فماهي مصادرها؟ وماهي طريقة المسعودي في تشكيلها؟ وماهي دلالاتها؟ وكيف بنى بها المسعودي رمزية السد ؟

1-1 - القرآن :

حاكى المسعودي لغة القرآن وأساليبه في عديد المناظر والحوارات واستلهم أجواءه واستثمر عديد القصص. فنجد القرآن شاهداً منصوحاً عليه موضوعاً بين مزدوجتين من ذلك سورة يوسف (3) إذ يقول غيلان : «يا أبنت إني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين» (4). كما استلهم القرآن دون التنصيص عليه صراحة من ذلك إعييل صاهبا الذي يتميز بخصيصة أسلوبية قرآنية تمثلت في تكثيف المفعول المطلق، تقول الحجرية الثانية على لسان صاهبا في إنجيلها: «ثم إنا

- التقديم والتأخير: «لأمر ما في النفس يا غيلان كان النشاط» (12) / الأصل: «كان النشاط لأمر ما يا غيلان» / «هؤلاء الغريباء أنفسهم يظلمون» (13) الأصل «يطلب هؤلاء الغريباء أنفسهم».

- الحذف: «خُلُوْ من كلِّ وصول ونزول» (14) (حذف المبتدأ: حياتنا نجيباً للتكرار) وهو ما يختص به كبار الكتاب وفطاحلتهم.

- التوكيد: وهي ظاهرة أسلوبية متواترة في السد باستعمال اللام ونون التوكيد الثقيلة: ففي المنظر الأول غند غيلان يقول في مشهد التحدي: «هذه الأرض المتجمدة المغيار كالمعجوز الفاجرة لأحليتها ماء فأملأن بظنها فأخرجن حياة وستريتها يا ميمونة وستريتهم معرضين عن صاهياء والشمس والقحط» (15). وهذا الاستعمال قريب الإصرار والوعيد بالغة والفعل.

ولكن هذا «التناس» مع النص التراثي (الديني والأدبي) - مبعده من الابتكار، من ذلك اشتقاق صيغاً نادر استعمالها: «تقبل على البسل لحظ عنه ويسعدنا غيلان» / «جنة ودهوة» / كما أن الليلة لا تطول بل «تتوايح» (16) - فتلد عن المألوف. فيربك الغارز كما الحلال في استعمال لفظ «إسلام» التي يخرجها من الدلالة مقدسة إلى أخرى قبيلة الاستعمال وإن كانت تعيدها في أصل وضعها اللغوي للمعجمي. فشنحن اللفظة بدلالة مغايرة للمعنى المقدس فأصبح معناها الاستسلام. وهو استعمال يربك الناقد أيضاً ويدخله أبواباً لا متناهاً فيها من التأويلات حدّ التشكيك في معتقد الكاتب نفسه كما في المنظر الأول على لسان غيلان: «وإنكار المعجز والإسلام ونفي العدم» (17) أو على لسان أحد الحجرات في المنظر الرابع «والجين والإسلام» (18). ومن ابتكاراته كذلك في اللغة قوله: «الذهب يالم» بدل «يتالم» أو في قول هامان: «كان غليب الجسم والوهيم والشهوة» هذه الاستعمالات جعلت د. محمد بعلوي يعتبر هذه اللغة «لغة مسعدية» وتوفيق بكار يرى أن السد «يتيم دهره».

ما يمكن أن نخلص إليه أن المسعدي فحير طاقات اللغة وأحلبها ببعض المعاني الثواني. فبترت عن قضايا إنسانية معاصرة وأخرى كونية خالدة لينفخ أن اللغة العربية ليست

أثرنا في العالمين نقعاً وصفعنائها صفعاً وهيئتنا الأكوان تهيبجا وهززانها هزاً ورجمتها رجماً» (5). كما غنده يقيس قول الحجر الثانية مرتلة إنجيل صاهياء: «أعوذ بصاهياء من الإنسان الرجيم» (6). على استعاذة المسلم من الشيطان الرجيم إمعاناً في الرمز والإنغاز. كما غنده يستعمل عبارات قرآنية من ذلك: «ترمي كحجارة من سجيل» مذكراً بسورة الفيل (وأرسل عليهم طيراً أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل) (7). كما يذكرنا قوله في الإشارة الركحية الأخيرة من الفصل الثاني «ثم يخرجون ستة وسابعهم طيل، ثم ستة وسابعهم نعيم الفيل» (8) بقوله تعالى في سورة الكهف: (سيقولون ثلاثة رابعهم كلبهم ويقولون خمسة وسادتهم كلبهم) (9).

ويتجلى أيضاً استحضار الأجواء القرآنية في المنظر الختامي حيث تنور الطبيعة وتلتحم الأرض السماء ويرحب الجبل ليهب ما بناه العزم في جوّ مرعب كيوم القيامة «ويجتمع الماء والريح والبرق والجبل والرعد والظلمة والغيظ والنقمة (...) وتبرز في الغيب سواعد وأيد تقطع الجبال فتدك السماء والأرض والنجوم والأجبل... وتقوم في الكون جميعاً ثورة شعواء حمراء صلبة» (10).

1-2- سجع الكهان :

وهو كلام ملغز حوشي يبرزه خاصة في أناشيد قومة صاهياء الذين أقاموا طقوساً احتفالية شبيهة بشطحات الدراويش :

صَبَابُ الْهَوَادِمِ *** وَصَحْرُ صَلَادِمِ
مِذْرًا دَالِقُ *** طُغْيَى غَافِقُ
بركم الظناتم *** كعصر الجلاهيم
غُمِيَا دَانِق *** فُضْوَى غَافِقُ (11)

1-3- التلثر الفني القديم :

نأثر المسعدي بأثرة النثر الفني العربي القديم على غرار الأصفيهاني والهمذاني والتوحيدي والمعري من حيث صفاء العبارة وعراقتها وتوازنها والتفنن بالتقديم والتأخير والحذف

2- 5 - المقابلة :

يقول غيلان ليارى : «انظري السدّ يتصاعد ! انظري السدّ يعلو» (29) فزد عليه ميمونة : «السدّ أشلاء» السدّ انتفاض، تساقط في الهاوية» (30).

2- 6 - الجنس :

«أنا الإنسان / ما دام الجذ / ما دام الجهد».

2- 7 - الإنشاء :

* الإنشاء الطلي (الأمر) : «انظر الجبل، دع السيل وحديثه» / (الاستهزاء) «فماذا رأيت؟ ألا نحد عن البغل؟»

* الإنشاء غير الطلي (النفي) : «لا أرى المغتسل بالنار طاهرا».

2- 8 - الحبر :

* «غير ابتدائي : «البشر لا ينامون أبدا/ طريقنا لا تزال يا ميمونة طويلة»

* «حبر طلي : مؤكّد بأداة واحدة : «إنك العاجز / إني أراها شلم يا غيلان».

* «حبر إنكاري : مؤكّد بأكثر من أداة : «لأخمن السدّ / لنعلون برأسنا ولنفتح...»

3- الأسلوب :

ينهب «بوفون» (1707 - 1788) Georges Buffon أن «الأسلوب هو الشخص ذاته» le style est l'homme même «وقاسا على ذلك يكون أسلوب المسعدي هو الكاتب نفسه الذي يكشف عن ميولانه وكيفية تعامل صاحبه مع اللغة العربية بطريقة رمزية إحيائية تخصب النص وترفع القارئ وقد صرح المسعدي باعتماده الرمز بقوله : «اللفظ التي أكتب بها هي رمز لطيف (..)» إد العربية تكره التكرار والتحليل والإلحاح، العربية ترسل الكلام (...). كوثب الطير تقفز بالقارئ قفزا» لذلك مهّد للمسرحية بقوله لـ «سانت بوف» : «ليس الشعر في أن تقول كل شيء بل هو في أن تحلم النفس بكل شيء». فالمسعدي التزم بهذه القولة حيث كان

عاجزة لتكون مشمل الأفكار الجديدة خاصة التي تعبر عن منزلة الإنسان في الوجود وكيفية نحته الكيان، في لغة غدر ما توغل في العرافة والأصالة فهي تنمّاع والحدانة وليس بغريب أن يرى المسعدي «أنه ليس أطرف من جدّة القديم».

2- البلاغة :

إذا كانت البلاغة في أعمق دلالاتها هي الفصاحة والبيان والإيجاز، جاز القول إن للمسعدي أبلغ البلاغة في العصر الحديث. ومن الظواهر البلاغية نذكر :

2- 1 - التشبيه :

ووظيفته التمثيل وتقريب الصورة من ذهن القارئ: «تجسّم الأصوات شيئا ففتبنا فتبرز أطيافا كأحلام النائم في ليلسة صيف خفافا» (19) وكذلك قول غيلان «نحن هنا كأدم وحواء وقد تخلّصنا من وشاة الجنة وفصولي الملائكة وحبون الآلهة» (20)

2- 2 - المعجاز :

«و لبسوا هزالهم كما تلبس الخيل السلطانية» (21) وكذلك قوله «الريح صجين» (22) أو قوله «من الأرض فهي عليلة تشكو الوجع على السنة حيواناتها وأنبيائها» (23) ثم يصف الأرض بقوله كذلك «هذه الأرض المتجمعة للغبار...» (24)

2- 3 - الاستعارة :

تمثل الاستعارة من أهم العلامات البارزة في «السد» فهي مكون أساسي في شعرية المسرحية لذلك نتكطف بعض الاستعارات الدالة على بناء السد المجازي وبعده الذهني والوجداني منها: «فلا يسمع إلا أنفاس الليل» وكذلك «وأرثي الرية هناك على رأس الجبل» (25) وكذلك قول ميمونة لغيلان «الذئب صوتك يا غيلان» (26) أو قول غيلان لميمونة «انظري المياه متكئة إلى السد» (27)

2- 4 - الطباق :

«بلى ولكنّا تأبنا على المياه. فرفعنا ما حقت وعثرنا ما أخلت» (28)

أسلوبه رمزيا شعريا قائما على اللغة الشعرية واللغة الرامزة.

I-3-1 - الصورة الشعرية :

ما يمكن الإشارة إليه هو أنّ الصورة الشعرية كمبحث فني قد خرجت من دائرة الشعر في النقد الحديث لتلامس مختلف أحناس التعبير والشعر في السّد بحسب التقاد ذو بال يقول توفيق بكار : «كته الصياغة شعري، وما أدراك ما الشعر في السّد» (31)، فإذا أخذنا الظواهر البلاغية والأسلوب يسر الحديث عن الصورة الشعرية وأصبح له ما يبرره بفضل ما يوفره الأسلوب من إحياء خالقاً فضاء تخيلياً. ولقد تجلّى ذلك في الإشارات الركحية كالإشارة الركحية الافتتاحية التي ترسم صورة الإطار الزمني والمكاني والشخصيات وطبيعة الحركة واتجاهها «على منحدر جبل أخضر... آخر عشى، امرأة ورجل يَصْطَدّان في عقبه» (32) وتراوحت هذه الإشارة بين السرد والرسم. فهي ترسم صورة أرض بكر متوحشة تحتاج من يخصصها ويث في الحياة وهي «رمان غيلان» أما الإشارة الركحية الأخيرة التي يُوح بها النص فهي تشكل صورة لثورة الطبيعة وهي صسورة شبيهة بيوم القيامة «ويجتمع الماء والريح والبرق والجبل والرعذ والظلمة والغيظ والنقمة فإذا السماء بسحابها الأسود وحل فيه فحم وإذا الأرض والماء والريح عجين» (33) تحفيقا لرويا ميمونة التي قدّعت في صورة سريالية قوامها الدمار والربص وتبشيرا بالنهاية التراجيدية التي سيعرفها السّد (الكارثة).

I-3-2 - اللغة المسعدية :

تنفّس لغة المسعدي الزمان القديم وتلبّس بعراقة المكان وتصلّبه وترسم طيفاً كيمياريّ لساً خفيفاً كنهود العذاري في استحالة واضحة. ترتّد معها إلى الأفتانيم. تتحرّك بينة ويسرة... ندخل بوابة الحلم فتلعب معنا وتغلبنا. فهي جسد منحوت من «مرمر الكلام» وهي «صقيلة صفاء». لذلك يرى «توفيق بكار» أنها «عقّت من شدة الفصاحة حتى كأنها بلاغة

القديما» بل الأقدمين، قد عادت إلينا بكنوز أهملتها في أفانين البيان. ذخائر من اللفظ الأصيل، وثروة من تصاريف الأفعال والأسماء وأشكال من النظم الوثيق كالبيان المخصوص» (34).

وهذا القول يختصر الرمزية التي عتقت بها اللغة كما تتحقّق الحمرة فثّشرب غبوقاً أو صَبوحاً حتى أنه صقّى إسم «صاهبَاء» من «القهوة الصّهباء» في قول أبي نواس وأضاف إليها التّصعيف فانتقلت من معنى الصّبهة والصّهبوب أي الحمرة أو الشّقرة إلى معنى التّصلب وشدة الحرّ أي من مادة (ص.هـ.ب) إلى مادة (ص.هـ.ب.هـ) ومن الصّهباء إلى الصّاهبَاء... وبينهما قول أبي نواس (من البسيط):

يا خاطبَ القهوة الصّهباء يمهرا

بالرطل يأخذ منها ملاء ذهب

فختصرت لغة المسعدي بهذا لغة الأقدمين واعتصرتها في لغة أثيلة تبعق رمزا. وقد أشرنا آنفاً إلى عراقها وما نحن نزيد

II - الشخصيات وعلاقتها وأبعادها ورمزيتها:

I - الشخصيات : اعتم «المسعدي» شخصيات السد رعاية ووصفها لهزة في الرحي الوجودية عليها تنظف نتائج الكيان وتُسط على ثمال الوجود ومنها شخصية غيلان الذي إسمه ضارب في التاريخ يعود بنا رأساً إلى غيلان الدمشقي إسماً وملامح وهو أحد مؤسسي القدرة القائلة بالقدرة خيره وشّره. وهو رمز تحقيق المنزلة المكتسبة وإرادة التغيير. يتميز بالبعد الواحد والطموح إلى التآله وهو كائن وجودي أراد ألا يكون غير ذاته على قول ج. ب. سارتر (J. P. Sartre) (1905-1980) «فالإنسان ليس شيئاً آخر سوى ما هو صانع نفسه» (35). في حين كانت ميمونة تأثيثاً ليمون بن مهران وهو فقيه سني ناظر غيلان الدمشقي وعليه. وكان يرفض مقولات القادرين وقد بدت ميمونة في السّد قريبة من ميمون في قناعاته ورواء الفكرية وهي امرأة زوجة متوفقة عن بناء السّد وتؤمن بحدودية العمل الإنساني. بينما نجى ميارى طيفاً يرمز إلى التسامي والمطلق والخيال ذلك أن ظهور ميارى

مهدّ لنهاية القصة يقول الراوي: «تأخذه من يده وتستأنف ميارى وهي ذاهبة به تحمله كالجوّة» (36) وهي موجة مركبة من ماء (عنصر ما تحت القمر) وهواء (عنصر ما فوق القمر): غيلان الطامع إلى الحصب (الماء) وميارى الراغبة في حمل غيلان إلى السماء (القضاء والهواء) واتحادهم كوّن موجة كما في الرسم التالي:

ماء : غيلان
هواء : ميارى ← موجة : الإلتحام بين غيلان وميارى

بينما صيغت صاهبّاء من أصوات مادّتها (ص. ه. ب. هـ) ومن معاني الجذر الصخرة الصلبة، وشدة الحرّ واليوم الحارّ والموضع تحمى عليه الشمس حتى يثوى اللحم عليه. فصاهبّاء مركبة تركيب مزج من مواد لغوية جذرها الصاد والهاء والباء والهمزة وهي صخرة ربة ترمز إلى الجفاف والقيط واليبس كما أشرنا في معاني الجذر وهي صورة القدر المحترم والقوى النيبية والطبيعية القاهرة. في حين يمثل البغل الحمل النقيض المسلم بالمنزلة المعطاة ينظر بعمق إلى إلهة تقول ميمونة لغيلان «وأنت إله البغل» (37) بينما كان الذئب حيواناً نذير شوم أوحى بصوت الأرض تشككاً أوجهاً إلى أسرار الحجرات الثلاث فهي جماد ترمز إلى الرزق المختلفة لمنزلة الإنسان في مقابل ذلك كان العمال غائبين في الحوار حاضرين في لبّ القضية وهذا التفتيح وإن بدا محيراً فإنه يمكن أن يكون غلواً من كل معنى ورمز، فهم منفصلون عن غيلان أحياناً متصلون به أحياناً أخرى لذلك كان هو رأسهم وغياهم في الحوار عرضه غيلان بلسانه وأوامره بالياء. فكانت الشخصيات أبعاد غيلان في حله وترحاله وضعفه وقوته. فهو يتوسّطهم وهم يدورون حوله دورة أسطوانة ليكون دالاً بهم ومنهم.

فالأسماء مسميات أي رموز وهي من مكونات العالم الأسطوري الذي يخلقه المسعدي. فتنقسم علله بالغرابة والقدم. لذلك ابتدئ عالماً أسطورياً نحت من عوالم شتى تقليداً للأنا الفاعلة الساعية إلى المطلق والرافعة في الارتفاع والعلو والتعاضد كما البطل.

2- العلاقات : - تألف: غيلان ميارى/ ميمونة صاهبّاء.

- تصادم: غيلان ميمونة/ غيلان صاهبّاء.

3- أبعادها : ميارى وغيلان : الطموح والتسامي/ ميمونة وصاهبّاء : التثبث بالواقع وتكريسه/ غيلان وميمونة : هي جزء منه وهي الوجه الآخر الذي يابّاه/ غيلان وصاهبّاء : مغالية ونزال (صراع ومأساة).

III - المسرح والمأساة عند المسعدي :

يسمى المسعدي أمام التراث الإنساني المسرحي الضخم (الإغريقي والأوروبي وخاصة التطور اللاتنت للمأساة) (38) إلى توليد الذات من فواجع الآخر، وإعطائها الروح التي بها يصبح المسرح لَبّة تنضاف إلى وجود الإنسان تطبيقاً لشعار الوجودية «الوجود يسبق الماهية» يقول سارتر في هذا مستثلاً عن كيفية تحديد الماهية «لما معنى القول هنا إن الوجود يسبق الماهية؟ يعني ذلك أن الإنسان يوجد أولاً فيلاني نفسه، فينبثق في العالم ويحدد ذاته على إثر ذلك» (39). فغيلان هي إنشاء سده تجاوز فكرة الطبيعة الإنسانية (ha nature humaine) وعرضها بفكرة الوضع الإنساني (ha condition humaine). وهذا ما جعل المسعدي يدفع بطله إلى نقطة الحدود بالتوغّل في الذات الأحد المأججاً وهو في معنى آلام الولادة يحسب أنه يستحق نعت كلمة -إنسان- ذلك أن الإنسان له الحرية في الفعل وإدارة الخلق والمسؤولية لتحديد مصيره وهي شعارات الوجودية : أيعيش الإنسان ليعيد كرة الوجود ؟ أو أنه قادر على تطويع الحياة والثورة عليها بنحت كيانه فيحرق له صفة إنسان وألا حاش في استسلام وتحنن فيمسح حشرة كـ«قريقرور صامصا» بطل رواية «المسخ» لكافكا (40). ذلك البطل الذي لم يستطع التأقلم مع الواقع فمسخ حشرة (41) وهو سرّ بطولة غيلان التي ربطها المسعدي بالمأساة. لأن المأساة هي مأساة البطل الذي يألم ولا يتراجع. يحمل كيانه على ظهره حزمة بشراً. يجاهد وينال، يظنّ أنه الغالب كأبطال الأساطير والملاحم. وهذا المعنى أشار إليه المسعدي في حوار له مع ماجد السمرائي أبرز فيه أن الجنس الأدبي الذي يلتزمه في كتاباته هو «النوع للأسائوي» أو «النوع الوجودي» والمصطلحان عين واحدة ومنع أوجد : الوجودية هي المأساة والمأساة هي الوجودية «لأن الوجودية إنما هي

المعالجة الفكرية والوجدانية لكل ما يُطرح على كل كائن واع بمسؤولية كيانه من أسئلة وأدب. والنشاط الأدبي هو الذي يحاول أن يجيب عن هذه الأسئلة التي يُحرّكها في النفس: التفكير الوجداني» (42).

والمسعودي إذ يتلزم المأساة نهجا فنيا مسرحيا فهو يطوِّعها إلى ما هو تخيلي وذهني ووجودي في «سد» بقي شاهدا على عراقة اللغة العربية في سعة أفقها وقدرتها على استيعاب الأفكار الجديدة. وهذا الالتزام بالنوع الوجداني أو المأساوي مثل في مصير كل من ميمونة وغيلان ومياري والبغل خاصة

III - 1 - غيلان ومياري :

اختار غيلان ومياري الصعود إلى السماء. إلى عالم اللاحدود وقد حملتهما العاصفة إلى الأعالي. وبالتالي التحم غيلان بالخيال وفقد عنصره الأرضي الذي به يكابد ويصارع من أجل الأرض. «نملون برأسنا ولنفتح لهم في السماء بابا» (43). فهو يتفصل عن الواقع ويتصل بالسماء. وهو ما يؤكد الاتصال الوجداني بين الذات والموضوع، ذات غيلان وفعلها من ناحية والخيال الصوفي في الذات الإلهية من ناحية أخرى. وقد يُفسَّر هذا بالعجائبي (le fantastique) في مستوى الشخصية القائم حسب التعريف التودوروفي على مقولة «الزده» (44) وكذلك في مستوى الأحداث: فالخيمة تأتي فعل كائن خرافي أو حيوان طائر وتقتلع الخيمة وتخفق بجناحيها وتطير وتصفق» (45).

III - 2 - ميمونة :

اختارت ميمونة مقابل ذلك النزول إلى عمق الأرض اضطرارا مردها اقتناعها بأن «الأرض هذه الأرض اكتشفناها» (46). والحال أنها لم تعرف لا الأرض ولم تسعها كذلك السماء لأنها لم تتحم بالخيال وتمسكت بالمتنصر المتمدن فيها (الجسد) كشهريار الحكيم. لكن بعض الدارسين يرون أن ميمونة هي الوحيدة التي قررت المصير رغم علمها أنها مكوّن غيلان الضعيف والمخائب العاطفي فيه. فهي صوت الشك والحيرة. لذلك يرى «صلاح داود»

أن نهايتها كنهاية السد إلى الفشل أقرب يقول «فالسد من هذا المنطلق عنوان فشل فروع لكل مشروع يؤمن صاحبه بقدرة الفرد على التغيير» (47). وهذا الرأي حسبه الفلسفة الوجودية منذ تأسيسها إذ أن عمل الإنسان لا يحكم عليه بالنهايات بل بالإيجاز والمحاولة. وهو عين الفعل عند الإنسان، ذلك أن إنهاء الفعل هو دمار له والحكم عليه بالنجاح أو الفشل هو حكم عقلي في حين اعتبرت الفلسفة الوجودية فلسفة لاعقلية لأنها تتجاوز المعقولات إلى الحلم والخيال وقد تصل إلى العجائبي والمخارق. لذلك بُنيت الوجودية على المحاولة المتكررة لبناء كيان الإنسان شريطة ألا تقع الأفعال في العيب السيزيفي المفرغ والباعث على العدم... وبالتالي فالنهاية التي تكون مآلها «السر» كنهاية السد لا تكون إلا نهاية إعادة فعل وتكراره ملء الكيان بالفعل. وما العجائبي الذي انتهى إليه الفعل في السد بالتحام غيلان بالذات الإلهية بصعوده مع مياري إلى السماء إلا صنو الحلم والبحث من جديد عن صفة الإنسان الطامح إلى الوجود (الدازين).

III - 3 - البغل :

يأتي هذا الإلهي مشدودا إلى صخرة. فهو أثبت من ميمونة وأصعب. ومأساة البغل هو تردده بين الحيوانية والإنسانية، فهو ذكي «كالراجم من تفكير بعيد» (48) فهو الثابت الوحيد في المسرحية في حين لم يقدر كل من غيلان وميمونة ومياري على الثبات أمام العاصفة «ولكنه مربوط بشأنه مشدود بصخرة إلى الريح والعاصفة والزلازل والبرق والصاعقة» (49) فهو ضحية الكون الذي لم يقدّم له إلا الصخرة لتسانده في محنة النهاية فأصيب بشعور الحسرة (Dérélction) الذي يعني في الوجودية وخاصة عند هيدجير (Heidegger): الشعور بالإهمال في هذا العالم دون سند ولا عضد.

تعامل المسعودي -إذن- مع التراث المسرحي الإغريقي وفق منطق الإضافة والابتكار ليتحرر من قيوده وقيود المسرح الغربي معا. وهو ما يؤكد أن المسعودي لا ينشد إقامة مسرح على أسس فن الآخر رغم بئانه أركانه عليه وإنما يروم تأسيس «مسرح عربي» يستفيد من مكتسبات

الدراما الإنسانية بالمحاكاة ولكنه يضيف إليها ويخرج عنها تأسيساً لتهجه الخاص في الابداع الدرامي .

فمن خلال تحليلنا هذا نلاحظ تضافر عديد الفنون لتجذير مسرحية السد ضمن المسرح المسائي التراجيدي رغم ما اتسمت به من بعد ذهني وجودي كما أسلفنا .

IV - المنزع الوجودي :

الوجودية (L'existentialisme) : هي تيار فكري وفلسفي غابر قديم ومتجدد في آن . فهو غابر لأن العاطفة الوجودية وفكرة الوجود قد لازمت الإنسان منذ الأزل أي مذ كان الإنسان إنساناً، ومذ وعى وجوده . لذلك تبقى الوجودية أعمق المذاهب وأخطرهما لما توصلت إليه من نتائج وما طرحته من تساؤلات . خاصة وأن الآداب الوجودية بحثت في منزلة الإنسان في الوجود (إرادة الإنسان بين الوجود والمنشود/ القدرة الإنسانية بين حدود الواقع وإرادة التجاوز/ الإنسان والأرض والسماء) كانت مسرحية السد باحة عن حقيقة الإنسان ومعنى الحياة . والمسعدي متشغل بحقيقة الإنسان في الحضارة الحديثة . وهو ما ذهب إليه بعض النقاد الذين يرون أن مسأمة غيلان لا تدل على بطلان الفعل وعجز الإنسان وعشه، بقدر ما يظهر في إصراره على المغالبة والتجاوز وهو ما أكده المسعدي بلغة عربية تصاعدت إلى قمم الوجود ليعيد في مستوى فلسفي بلورة المفاهيم الوجودية حتى يؤصل للنظر الحضاري العربي لينزع عن النفس العجز والخذلان تأسيساً للكيان . فكلما تطورت الأحداث سعى غيلان إلى استكمال خصائصه الوجودية وهو موجه بقضايا حضارته تتوسس إرادته لثة المعرفة . وإن غيلان لا يحتاج في الفعل إلا بمقدار ما ترقه الأعراف، فيواجهها ويواجه قدره فإذا هو فأن في الإنسان ، في الإله يحقق بتمثل صورة الألوهيّة أقصى حالة وجود إنسانية ممكنة . ألا تكون فكرة الإله نفسها أعنى حلم إنساني في إخضاع المجهول والغريب والمحال ؟ لذلك قال لنا محمود درويش في تكريم له بكلية الآداب منوية : « إن المذهب إلى المجهول هو الذي يبقى » (50) وهو ما يؤكده السارد : « يبقى غيلان في تلاطم من نفسه كاضطراب العواصف » .

إن المواجهة الحقيقية في السد هي مواجهة المحال والعدم

والعيب في مستوى فلسفي ومواجهة العجز والخضوع والاستسلام في مستوى نفسي ومواجهة الانهيار والتدهور في مستوى حضاري ومواجهة القصص الخيالي والتاريخي والهزلي في مستوى أدبي بساعة « أعظم من صهيئة وأعلى وأعظم من السماء وأعلى وأعظم من جميع الآلهة وأعلى هي ساعة كمال الخلق » (51) فالصاد في قول غيلان وهو متصر كانت دون إطالة (صهيئة) دليلاً واضحاً على الخط من قيمتها وإشارة إلى تعالي غيلان عنها وقصورها على أن تغلبه لذلك وجد غيلان نفسه يتقطع عن ميمونة لأنها تقف سدا أمام بناء السد فتجاوزها بالخيال أو يجاري في حين يستعمل الراوي أو ميمونة ساعة الحلية الصاد بالإطالة عندما تكون صاهيئة في موقع القوة وهي تتصدى لفعل غيلان . فيجد ذلك صدى في نفس ميمونة فتقرعه قائلة « غلبت صاهيئة نظن أنك الغالب » (52) . لذلك اصطلعنا في كتاب « أنا والآخر في رواية المستقع لحنا مينة » على الشخصية التي تمحي وتعوّضها أخرى بـ : « الشخصية - التناوبية » (53) وهو شأن ميمونة ومياري على شاكلة سابق التناوب بحثنا عن مكان أعلى من السماء وأرفع . وهو ما أطلقنا عليه في نفس الكتاب « بالمكان - المدي » (54) وهو . كذبة مياري تقرب «ها قد جاءت ساعة السير العظيم والخلق الكثير والفعل » (55) . وهذا السير استلزم الصراع والتحدي وتجاوز الحدود الإنسانية . يقول «توفيق بكار» في هذا الشأن في مقدمة السد «من دييجور ونور صفحاته ... » «وكذلك يفعل السد ساخراً بـ «السد» يهدمه ويدعمه فلا هو قائما يدمم ولا هو حائلا يزول، معلق هو نفسه بين فناء ويقاء بحبال المعنى إلى شمم القراء . وتكمل من اللعبة دورتها فينقل الكتاب على نفسه متنها ... مبتدئاً، جدلاً لا يتقطع من الهدم والبناء ... » (56) . وهذه المغالبة تطلبت من غيلان أن يجبل (57) (Il voyage dans la montagne) على عبارة الكاتب الفرنسي لام ناي (LammeNais) وينزل الوهاد ويخصب الأرض المتحدة وإلا فلا حياة أو حياتة كاللاحيات ووجوده كاللاوجود .

V - دلالة النهاية :

اختلف النقاد في تأول المصائر الغامضة لشخصيات المسعدي وخاصة ما اتصل بالنهاية . فهم يذهبون

مذاهب شتى حتى تفرعوا في ذلك شيعة وخوارج. يقول «توفيق بكار» في «مقدمة السّد»: «خواتم المسعدي في كامل آثاره متشابهة كلها تعتمد معنى واحداً: الخوازل. في شكل غامض إلى عالم آخر لا تعرف أين يقع».

فما معنى أن يفتح غيلان باباً في السماء وهو الذي عجز عن فتحه في الأرض؟ وهي النهاية نفسها التي نجدها في «حدث أبو هريرة قال...» بعدما غاب أبو هريرة في الليل وسط دويّ الصحور فلا ندري أين ذهب؟ أهو انتحر أو حل في الله؟ وكذلك في «مولد النسيان» فقد حضرت «زنجهاد» موت مدين ولم تحاول مساعدته. إنما كانت قاسية ساهرة. ثم تركته ودخلت عالمها. لكنها قبل أن تدخل عالمها وتطير قالت: «ألا أن الوجوه اللّعة الأبد» (..). لن يولد النسيان لن يولد الفناء. لن يغلب الزمان، لن تترك السماء» (58).

لعلّ الحدود التي أراد جميع أطال المسعدي تجاوزها هي التي تسببت في نقص محاولاتهم وأرجعهم إلى نقطة الانطلاق دون أن تصدّم عن إعادة التجربة. فهم لا يتزعجون إلى تحسين وضعهم في الكون أو المجتمع، بل إلى اكتساب صفات تختص بها الذات الإلهية. فغيلان السد يريد الخلق ومدين مولد النسيان يريد الخلود «أبواب» هريرة حدث أبو هريرة قال... يريد المطلق. والسندباد في السندباد والطهارة (أقصوصة) يريد الطهارة. وهي كلها من صفات الله يقول المسعدي: «وما قد تصوّره من الوجود المطلق إنما تصوّره بالنسبة إلى الله. الذي يُسمى واجب الوجود أو عين الوجود للمطلق الذي هو نقيض معنى الزمان» (59). وبالتالي فالوجودية كمذهب لاعقلاني مهما الأساسي الدخول في المجهول لبناء الكيان والتوحيد بين الذات والموضوع وهو ما سعى إليه المسعدي في كتبه الثلاثة ولا يهمها الفشل أو النجاح بقدر ما تعنيها المحاولة والفعل لأن الفعل أكبر من النجاح أو الفشل وأعلى.

هذا المعنى جعل عيسى الناعوري في مقارنته بين رؤية المؤلف في «السّد» ورؤية الشاعر الأمريكي الانقليري «البيوت» في قصيدته «الأرض والحرق» المنشورة سنة 1822م يلاحظ أن التشاؤم يسود هذه القصيدة في جميع لوحاتها خلافاً «للسّد» الذي ينتهي بالأمل (حسب

رأي الناعوري). فالبيوت بدأ يائسا وانتهى مستحقاً قانطاً وغيلان بدأ رحلته الوجودية مستبشراً مؤمناً بالقوة والجهد المثابر. ولم ينته إلى القنوط رغم انتهاء البطل إلى الدمار في عمله بتهديم السّد. بل ظل يؤمن بالسّمز فوق الحياة» (60). كنا يرى «محمود درويش» أن الفشل في السّد ليس فشلاً حقيقياً. وإن شئت فهو فشل إيجابي خلّاق لدفق روحي متجدّد. وهذا يعني أن قوة الإنسان تكمن في تمرده الدائم على ضعفه وقصوره. وهو رأي طريف يبرهن عليه بطرافة شعرية بقوله: «والحقيقة أن الهمد وما يوحي به من الفشل والإسلام واليأس لا يعني في السّد إضراباً عن الفعل وتوقفاً عن مجاراة الدفق الروحي. وذلك في نظري من أهم الجوانب الإنسانية التي وفق الكاتب في تصويرها» (61).

وهذا الرأي يؤكده «محمود طرشونة» في كتابه «الأدب المريد في مؤلفات للمسعدي» بقوله «ورغم ذلك كلّه فإن عالم المسعدي ليس عالم الفشل بل عالم الصراع والجهد المتجدد» (62). ولكن هل قصد المسعدي هذا الغموض في نهاية أعماله؟ أم أن النهاية الوجودية تقتضي ذلك كما يقول الشاعر الكلاسيكي «بوالم» (Boileau): «لغة من الجحيم في ألا يفهم أحد».

الخاتمة :

بعد دراستنا السّد ترميزاً في الخطاب والشخصيات والمسرح والبعد الوجودي، بان لنا أن هذا الأثر الأدبي يناطح عظيم الأدب العالمي والملاحم الكبرى، فهو ملحمة «هوميروس» العرب المسعدي، فكانت الإيذاء- السّد وهو يقاود شامخاً وأوديسا الفعل الخلاق وهو يناطح السماء. وعلى حدّته وطرافته لغة وأسلوباً وفكراً وابتكاراً وإعجازاً، إغليلاً جديداً في الأدب العربي، فهو يدعنا إلى بعض الأسئلة الحارقة التي نلواها لكن المسعدي إلهاً وسدّه كونا خلقه لا في ستة أيام بل في ثمانية فصول وعشرة أشهر وهي أسئلة نردّها إلى السدّ لئيبى من جديد :

I - أليست مثالية غيلان ورؤيته المتشائمة للمواقع هي التي قادته إلى النهاية الكارثية؟ فغيلان ينشد المطلق

وما فوق الحدود ويرى البشرية ترددا بين الإنسانية والألوهية. فالإنسان مشدود بما ركب فيه من نقص وعجز إلى عالم الحيوان وبما يروى إليه من كمال ومطلق إلى الله. فهل هذه بالفعل هي منزلة الإنسان الحديثة؟ وهل الإنسان غير حيوان غريزي يريد أن يكون إلها؟ وهل يمكن أن يكون الإنسان المعصري على ذلك التصور المثالي الصوفي في إرادة المطلق ومشاركة الله في خلقه وعظمته وكماله (ابن عربي/ الحلاج).

2 - أليست فردية غيلان وتعاليه واشتقاقه من مفهوم الإنسان (ذو البعد الواحد الساعي إلى حد التآله) هي التي أسقطته في التراجيديا؟ ألم يتعال على الجماعة حيث نصب نفسه مسؤولا عنها فكان رأسها المفكر وعقلها المدير. لذلك نجده يتكلم عن سده بصيغة المفرد مرجعا هذا الإنجاز العظيم إلى نفسه رغم مجهودات العمال. فناروا عليه وحرقوا السد وكادوا يقتلونه وهذه الفردية التي صاغها من الأنا الأعلى الأدبية والرادشبية النيتشوية التي تقول: "على الضعفاء أن يكونوا قنطرة يمر عليها الأقوياء" هي التي جعلته بصر على الفعل رغم علمه الباطن أنه الهائج من الكمال ولكن التاريخ علمنا أن الضعفاء قد يعلين المددلة فهم الذين حطموا سجن الباستيل وأعلنوا الثورة الفرنسية وغيرها من الثورات...

3 - أليس تدخل المسعدي في نصه بعدة أشكال غير شكل السد المسرحي فمزج بين المسرح التمثيلي المأساوي الكلاسيكي والذهني الوجودي خاصة عندما كتف من الوصف والشرود والإشارات الركيحة والطراوة (Tirade) كما عقد الرؤيا المسرحية بالإكثار من المناظر في حين تقتضي الكتابة المسرحية التركيز والتقليص من الفصول والحيز (النصي والزمني) يقول توفيق الحكيم: "إن مجد المسرح في حيزه الضيق". لعل الإجابة تعود إلى روح النص. ذلك أن المسعدي لا يؤمن بالحواجز التي وضعتها المفاهيم والسفن الأدبية والنقدية الحديثة ويؤمن بمفهوم «الكتابة» (l'écriture) كما أسلفنا بانصهار الأشكال التعبيرية في نص واحد. فاستحال فيه المسرح رواية والرواية مسرحا والنثر شعرا، توازرها عدة فنون أخرى كالنحت والرسم والموسيقى والرقص

تنهض بها لغة قرائية. فأمسى السد عملا تراجيديا ملحميا يستوعب مفاهيم الإبداع قديسها وحديثها، ويضم فلسفات الإنسانية غابرها وحاضرها وهو ما جعل ولادته عسيرة إبداعا كبناء السد حجرا صلبا رفضا للحدود والعراقل. وكان مسرحية السد تستعمر الأجناس الأدبية المجاورة استعمار الرواية اليوم للأجناس الأدبية الأخرى (63) لذلك بان تردد المسعدي في تجنيس كتابه فهو يقول «رواية في ثمانية مناظر» ثم يردف في مقدمة السد «هذا كتاب أردته صدقا...». ويعقب بالقول في تقديم شخصيات المسرحية «أشخاص الرواية» وهذا التردد في تجنيس السد (رواية، كتاب، مسرحية) هو عينه كتردد النهايات التي تأولها النقاد لكتاباته. فالبدية من جنس النهايات والنهايات من جنس جنس السد.

4 - ألا تكون استجابة السد لتعريف الرواية المعاصرة هو السبب الرئيس في عدم نقاء المسرح شكلا دراميا. وخاصة تعريف «فلاديمير بروب» (V. PROPP) في كتابه «مورفولوجيا الحكاية»، للحكاية إذ يعتقد الباحث الروسي أن «العصر الموحد للحكاية نجده في وظائف الشخصيات والخاصة في الأدوار التي تضطلع بها في الحكاية. وهو ما ينطبق على وظائف الشخصيات في السد: البطل: غيلان / المبتلى: بناء السد / الواسطة العمال ثم مبارى / المانع. صامياء وهواتفها ومبمونة. والملاحظ أن الوسائط (العمال) تنقلب على البطل وتلتحق بالموانع. فالسد بهذا المعنى يحمل خصائص المسرح وعميزات الرواية، لذلك أطلق المسعدي على السد في الغلاف الداخلي: «رواية في ثمانية مناظر» وهو ما يمكن أن نطلق عليه مسرحية روائية ذهنية ذات متزج وجودي يقف الرمز فيه (السد) بين المنتهى واللامنتهى.

كلها أسئلة طرحناها على المسعدي إنسانا (64)، وأثرا فنيا رمزيا مبدعا علنا نظفر بتاج الكيان المركب من العشق والفناء. ربما ولو بعد حين... !!

- 1) هذا المقال هو في الأصل محاضرة ألقيت باليادي الأولى «أصوات الحرية» بالكلية العمومية بالبدان في ماي 2007 وهو كذلك فصل من كتاب ينقش العنوان حاولنا الاقتصاد فيه قدر الإمكان .
- 2) ناقد ويبحث جامعي
- 3) سورة يوسف، الآية 4 .
- 4) محمود السعدني، السد، دار الجنوب للنشر، تونس 1992، المنظر الرابع، ص 92 .
- 5) المصدر نفسه، المنظر نفسه، الصفحة نفسها
- 6) المصدر نفسه، المنظر نفسه، ص 91 .
- 7) سورة القيل، الآية 4 .
- 8) السد، المنظر الثاني، ص 72
- 9) سورة الكهف، الآية 22
- 10) السد، المنظر الثامن، ص 147-148
- 11) المصدر نفسه، المنظر الثاني، ص 70
- 12) المصدر نفسه، المنظر الرابع، ص 100 .
- 13) المصدر نفسه، المنظر نفسه، ص 101
- 14) المصدر نفسه، المنظر نفسه، ص 100
- 15) المصدر نفسه، المنظر الأول، ص 78
- 16) السد، المنظر السادس، ص 115 .
- 17) المصدر نفسه، المنظر الأول، ص 49 .
- 18) المصدر نفسه، المنظر الرابع، ص 91
- 19) المصدر نفسه، المنظر الأول، ص 71
- 20) المصدر نفسه، المنظر نفسه، ص 71
- 21) المصدر نفسه، المنظر نفسه، ص 71
- 22) المصدر نفسه، المنظر الثامن، ص 147
- 23) المصدر نفسه، المنظر السادس، ص 115
- 24) المصدر نفسه، المنظر الأول، ص 78
- 25) المصدر نفسه، المنظر نفسه، ص 71
- 26) المصدر نفسه، المنظر السادس، ص 115
- 27) المصدر نفسه، المنظر الخامس، ص 104
- 28) المصدر نفسه، المنظر الخامس، ص 106 .
- 29) المصدر نفسه، المنظر الثامن، ص 148 .
- 30) المصدر نفسه، المنظر نفسه، الصفحة نفسها .
- 31) المصدر نفسه، مقدمة توفيق بكار، ص 10
- 32) المصدر نفسه، المنظر الأول، ص 47
- 33) المصدر نفسه، المنظر الثامن، ص 147
- 34) المصدر نفسه، مقدمة توفيق بكار، ص 29
- 35) «منظر كتاب J P Sartre, L'existentialisme est un humanisme, Ed Nagel Paris 1946 p 222
- 36) السد، المنظر السادس، ص 115
- 37) المصدر نفسه، المنظر الأول، ص 47
- 38) بغير مفهوم «المأساة» في أوروبا في القرن 17 م . فعم تعد التراجيديا صراخا عموديا بين الإنسان والألهة بل أصبح صراخا أيضا بين الإنسان وبهذه من ناحية أخرى بين الفرد والآخر من ناحية أخرى بين الفرد والفرس من ناحية ثالثة فقد أصبحت مع (بيار كورني «Pierre Corneille» 1606م-1684م) قائمة على حوادث التاريخ ومع (جون راسين «Jean Racine» 1634م-1699م) قائمة على الصراع بين عاطفة وعاطفة

أما مع (ديدرو^{١٦}) فأصبح المسرح وسطاً بين الكوميديا والتراجيديا. وبهذا برز المسرح إلى واقع الحياة اليومية فأصبح يعالج مشاكل العمل والسياسة والمجتمع ومع ازدهار الفلسفة الوحدية وخاصة بمعالجتها قضايا وجود الإنسان ومرضاته في الكون ومصيره وغرضه وحزونه. أصبح التركيز على الزمر وخاصة على الإحباط والتذلل وتسعى إلى توليد المعاني في ذهن القارئ والمتفرج. فتحول القصاص الدرامي وأشباهه وفواعله وأصواته إلى قصص دمرى لا حركة له إلا داخل الدخن ومن أمثال هذه الأعمال «الذئاب» لسارتر و«كانثيولا» لألبير كامو. وعبرهما وهو ما أكدته توفيق بكار في مقدمة السد عند حديثه عن المسألة «مفهوم للمسألة يستحيل معها الفن صراعاً بين الخلق والعدم» (ص 7).

L'existentialisme est un humanisme, p. 221 (19)

(41) البشير الحبيبي، قراءة استطلاعية تحليلية في بعض أعمال البشير التلمودي الإبداعية، مجلة الإنخاف، السنة 20، العدد 144-144، جانفي-فبروري، 2004، ص 32.

(41) لمريد النوس اعظم، par la présentée, Folio classique, Paris, 1989, la traduction française, Ed Gallimard, p. 23

(42) ماجد المسراي، حوار مع المصعدي نشر بمجلة الأقاليم العراقية، ع 26، 1997.

(43) السد، المنظر الثامن، ص 149.

(44) اعظم Tz Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Ed Seuil, Paris, 1970, p. 14
معرفا المعاني: «المعاني هو التردد الذي يشعر به كائن لا يعرف سوى قوانين الطبيعة أمام حدث له صيغة فوق-طبيعية».

(45) السد، المنظر الثامن، ص 146.

(46) المصدر نفسه، المنظر نفسه، الصفحة نفسها.

(47) صلاح داود، السد، برامه، مدله، شعر ب عن مؤلفه، مطبعة «مير» س، بابل، 2008، ص 61

(48) السد، المنظر الرابع، ص 95

(49) المصدر نفسه، المنظر الثامن، ص 150.

(50) سألت ذات مرة الشاعر الفلسطيني محمود درويش عن معنى الشعر وعلاقته بالمرجعي والتجريب والوجود فأجابني بقوله «المعنى هو بيتي من بيت عن جسر» إلى كلية الأدب بمؤسسة 2000، انظر مقال لشعر حنيني حول «السد» لا يولد فيه وحشة ولا يثرب مرة واحدة مجلة الإنخاف، ص 21، ع 133، مارس 2004، ص 11

(51) السد، المنظر السادس، ص 118

(52) المصدر نفسه، المنظر نفسه، ص 116

(53) البشير الجبلجي، الأنا والأخر في رواية المصعدي لحناء مية، ص 44 (كتاب مخطوط ألف سنة 1998).

(54) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(55) السد، المنظر السادس، ص 133.

(56) المصدر نفسه، مقدمة توفيق بكار، ص 11

(57) أحس، يعمل، هو تعريب لمعارة قلها الكاتب الفرنسي لام ماي (LammeNais) «Un homme voyage» dans la montagne وهي عبارة متكررة على تيس بحر وأسى وأصبح دلداس إلى البحر قد أبحر والداخل في المساء قد أسمى والداخل في الجبل قد أجبل.

(58) مؤلف السنيان، الدار التونسية للشعر، تونس 1974، ص 114

(59) محمود المصعدي، الحياة الثقافية، جويلية-أوت، 1976، ص 6.

(60) عيسى التاعوري، محمود المصعدي والسد، مجلة الفكر، ديسمبر 1960، ص 24.

(61) محمود درويش، الفلق الروحي في السد، مجلة الفكر، جويلية 1975، ص 1

(62) محمود طرشونة، الأدب المريد في مؤلفات المصعدي، الدار التونسية للشعر، تونس، 1978، ص 40.

(63) بيار شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، تعريب عبد الكبير الشرقاوي، دار توفال للنشر، ط1، الحرب، 2001، ص 1:3 عنوان «الرواية إمبريالية طبعها «سنعمر» وتضم المناطق المجاورة دون خلل، إنها تستعيد ثيمات وطرائق الكوميديا والتاريخ والهجائيات والقصيدة المعانية والفصدة التعليمية والتكمير الفلسفي «لخر»

(64) أشرنا إلى هذه الأسئلة والإحراجات في بعض اللقاءات التي حضرناها للمصعدي

البحث عن المعنى : قراءة في الفضاء الروائي في "حدث أبو هريرة قال..." لمحمود السعدي

العادل خضر / جامعي، تونس

أي «حدث الإيمان الإبراهيمي» بأنه: «ليس ثمة اندعاش أصلي، أو شك أصلي، وإنما ثمة تفقد يومي، بل هو تفقد من كل لحظة، جوهره رؤية ما نرى، أو إعادة امتحاننا للجزء (...). لكأن هذا الاختيار وحده يجوز تواصل اليقين ضمن اليقين (...) إن ذلك هو جوهر معنى الإيمان في التفقد الذاتي الإبراهيمي...» (3). فالإيمان بهذا التصور «يوصل إيماننا أوليًا». بل قل يستأنفه في كل مرة يتعقب إبراهيم لربه في أبواب وهميين. فهو لا يبحث عن رب مجهول، وإنما هو يتعرف إليه في «جوه كثيرة»، تعرفًا يقتضي بالضرورة معرفة سابقة به. وهي معرفة تقضي دائمًا إلى نفي تعنيته في التجرد والقمر والشمس. «إنه تعرف تائه إليه، ضال، لا مهرب له من رحلة السلب إليه». فعبارة «هذا ربي» التي تعقب ظهور الكوكب والقمر والشمس سرعان ما تنقلب إلى نقيضها «هذا ليس ربي». بأقول ما كان يؤسس الإيمان، وهو الرؤية. فلا يقين مع الزائل، ولا إيمان مع الأقل. فكأنما اليقين في تجربة الإيمان الإبراهيمي هو «اليقين من أن الله معنا»، ولأنه معنا، فإن تعقبه ضمن ما ليس

يرى الفيلسوف ليو ستراوس Leo Strauss، وهو يحاول فهم الفرق بين حكمة العهد القديم والحكمة الإغريقية، أن «أول الحكمة في العهد القديم حكمة الله. أما لدى فلاسفة الإغريق، فأول الحكمة الاندعاش» (1) ولعل أبرز من يمثل الضرب الأول من الحكمة هو ما يسميه بعض فلاسفتنا بـ «حدث الإيمان الإبراهيمي» وهو حدث قد نقل القرآن الكريم بعض تفاصيله في سورة الأعراف: «وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ لِأَبِيهِ أَرْزُقْ أَتَّخِذُ أُصْنَامًا إِلَهًا إِنِّي أَظُنُّكَ فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ (74) وَكَذَلِكَ نَرَى إِبْرَاهِيمَ مَلَكُوتَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَلَيَكُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ (75) فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَى كَوْكَبًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَا أَحِبُّ الْآفَلِينَ (76) فَلَمَّا رَأَى الْقَمَرَ بَازِعًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَيْنَ لَمْ يَهْدِنِي رَبِّي لَأَكُونَنَّ مِنَ الْقَوْمِ الضَّالِّينَ (77) فَلَمَّا رَأَى الشَّمْسَ بَازِعَةً قَالَ هَذَا رَبِّي هَذَا أَكْبَرُ فَلَمَّا أَفَلَتْ قَالَ يَا قَوْمِ إِنِّي بَرِيءٌ مِمَّا تُشْرِكُونَ (78) إِنِّي وَجَّهْتُ وَجْهِيَ لِلَّذِي فَطَرَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ حَنِيفًا وَمَا أَنَا مِنَ الْمُشْرِكِينَ (79)» (2).

ويعلق الأستاذ محمد محجوب على هذا الحدث،

هو، لا يكون تحصيلاً لليقين إلا لأنه يمتحن ويختبر، أي لأنه يرى في كل مرة، أن إلهاً ليس هذا الوجه الذي نرى (4)

يبد أن لنا تأويلاً آخر لتجربة الإيمان الإبراهيمي. وهو تأويل فضائي. فقد كان إبراهيم في هذه التجربة يخطئ، كلما أشار إلى أحد الكواكب، في العثور على الأنجم الضباب الذي يكتنه من بلوغ الإيمان أو الحقيقة أو الحكمة أو المعنى... وكان في كل إخطاء يتعلم كيف يصوب اتجاهه ليعرف المكان الذي يحل فيه ويستمي. فليس الإيمان موقفاً فورياً يتجدد بالتعهد اليومي والتفقد المستمر للوجه الإلهي، وإنما هو العثور على الأنجم الذي نولي إليه شطر وجوهنا، والفضاء الذي نغد فيه ضاللتنا، ونؤمن فيه ونحل ونسكن. فليست غاية الإيمان تمهيد العهد الذي عقدناه مع الله، بالتفقد اليومي لمواثيقه وعهوده، وإنما معرفة الموضع الذي نكون فيه مع الله، ويكون فيه الله معنا. فضياع المكان الذي نكون فيه مع الله، وفقدان الأنجم أو القلة التي تفرد إليه، إنما هو فقدان للإيمان بما هو مكان الأمل، وضياع للحكمة التي نجعلنا مع الله وبقره، وفقدان لهذا الأنجم الذي يهدينا إلى المعنى. فخرسان المعنى هو في الأساس فقدان لهذا الأنجم الذي يقودنا إلى الفضاء الذي نعرف فيه من نكون لأننا نعرف أين نكون.

مثل هذه التجربة، نعني «تجربة الإيمان الإبراهيمي» لها نظائر كثيرة في الأدب، خصوصاً في الأدب الزواني، الذي عرض لنا من خلال مغامرات أبطاله المتنزه، تجارب من هذا القبيل، كان محورها الأول هو البحث عن للمعنى، أو الحقيقة، أو الحكمة، أو الحق... ولعل رواية «حدث أبو هريرة قال...» (5) (إن صَحَّ أنها رواية) هي واحدة من هذه الزوايات التي تعرض من خلال مغامرة بطلها أبو هريرة بحثاً مضنياً عن المعنى بالبحث المستمر عن المكان أو الأرض أو الموضع الذي يمكن فيه للبطل أن يعرف من يكون بمعرفة أين يكون.

من الشَّيْخ أن تبدأ رواية «حدث أبو هريرة قال...» بهذه الفاتحة، وهي بيت أبي العتاهية:

طلبتُ للمستقرَّ بكلِّ أرضٍ *** فلم أرَ لي بأرضٍ مُستقراً

وهي فاتحة يمكن أن نعتبرها مسلماً من المسالك الممكنة في قراءة هذا الأثر. فعدم الاستقرار في المكان، والتنقل المستمر سمة من سمات شخصية أبي هريرة البارزة قد ظهرت بأفراد في معظم الأحاديث. بل إننا لا نبالغ إن قلنا إن لكل حديث مكاناً مخصوصاً لا يتكرر في الأحاديث الأخرى. فلا تتجدد الأحاديث بتغير تسمياتها فحسب، وإنما باختلاف الأمكنة أيضاً. ولكن بتغير المكان تتحدد السمة البارزة من شخصية أبي هريرة، وهي الزَّحِيل. فهو كريحانة التي تنتقل «من حيٍّ إلى حيٍّ لا تسكن عن الترحال». (حديث المرح والجد، ص 34) ولكن ترحالها لا يضاهي تيه أبي هريرة، فقد ماتت عنده «الجهات الست» و«ضاعت قبلته» فأضحي يسير على غير هدى «لا يطلب شرقاً ولا غرباً» (حديث المعنى، ص 127). بل يكفي في هذا السياق أن نقرأ «حديث القبطان» بومته، وهو من الأحاديث الأخيرة في ترتيب الزواية، حتى نلُم إلهاً تاماً باسم «الزَّحِيل» من شخصية أبي هريرة الزواية. وقد وصفه راوي الحديث ابن مسلمة السعدي على هذا النحو: «كان أبو هريرة كالماء يجري. لم تقف له في حياته على وقفة قط. كالمتسدد إلى الزَّحِيل، لا ينقضي عنه الزَّحِيل» (ص 155).

ينبغي الآن أن ننظر إلى المكان على أنه مجرد إطار يحوي الأشياء والكائنات والموجودات، إنما المكان هو مكان الوجود. فلنكون وجب أن نجد المكان الذي نركز عليه ونستند إليه. فأن نكون بهذا المعنى هو أن نتمكن من المكان (6)، مادام المكان في بعض ما جاء في اللسان مشتق «من التمكن دون الكون» (7). فإذا فقد الكائن المكان فقد بالضرورة «المستقر بكل أرض». وبذلك الفقدان يصدق عليه قول أبي العتاهية في الفاتحة، بالأ

1 - الهدف والمقصد والقصد (أعني: أ قصد). فالحياة بهذا التصور لها معنى أو تقتصر إليه إن كان لها هدف أم لا.

2 - ونحيل من جهة ثانية على الكلام وما يقبض عنه من دلالات ومعان، وذلك من منظور تمييزي. وبذلك صار الإنسان (الحديث بصفة خاصة) يكتشف «المعنى 1»، أي الآتية والقبلة، ويعثر عليه في التصور الأول، ولكنه يشتد «المعنى 2» قولا وبالعبارة في التصور الثاني (8).

ويمكن أن نصوغ بناء على هذه المعطيات الفلسفية المعادلة التالية:

إذا اكتشف أبو هريرة الآتية والقبلة، أي «المعنى 1»، أمكن له أن يشتد ذلك الاكتشاف بالقول، أي «المعنى 2». ولكن إذا امتنع القول عليه واستحال ابتداء «المعنى 2» بالعبارة دل ذلك على ضياع الآتية وققدان القبلة، ونحجزان «المعنى 1»

ويمكن أن نوضح هذه المعادلة بمثال ورد في «حديث الطين» نفس آمل الحديث خرج أبو هريرة من المدينة وحل بـرض بكر بنول: «خرجت من المدينة وقد أخذت عصا أنوكاً عليها فأحتملها ثقلي فتصوّرت لي بكر من الأرض تدعوني» (حديث الطين، ص 93)، وكان يطلب الأفراد والعزلة، إلى أن تم له ذلك: «تم عليّ انفرادي، فصار لي الليل والنهار كالعبث ليس من ورائهما شيء»، واستوى لي الزمان فهو كالبحر الساجي. أو كالأبد». (حديث الطين، ص 93). وليست العزلة والانفراد سوى بحث عن مكان، كجثة آدم وحواء، تنتفي منه كل علامات الزمان الاجتماعي الذي ينظم حياة الأفراد والمجموعة. غير أن هذا المكان سرعان ما تلاشت علاماته الفردوسية عندما تبين له أن الأرض التي دعت له ليست بكرا كجثة آدم وحواء، وإنما هي عجوز فاجرة: «فلما فقدتها عادت تقودني السبل السطورة، ووقعت في سابق قصتي ونفسي، وكنت أريدها عذراء لم يطاها واطي»، فإذا هي عجوز فاجرة». فقد كشفت له الرياح «عن رسوم

يجد الكائن «بارض مُستقرًا». وأخطر من ذلك كله يفقد المعنى. وإذا سلّمنا بأن مركز الكينونة هو المكان، أضحي الترحال، وعدم الاستقرار، نقضا للمكان بما يجعل الكينونة، أو الكيان بلا مركز يثبتها في الوجود، ويجعلها متمكنة فيه. فإذا انتقض المكان فقد المعنى أو نهافت

وترتكز قراءتنا لرواية «حدث أبو هريرة قال...» على هذا المسلك، وذلك ببيان أن فقدان المكان بالترحال هو الترجمة الفضائية لخسران المعنى الذي مافتى يبحث عنه أبو هريرة طوال مغامرته بالبحث المستمر عن مكان الكينونة، أو هذا «المستقر بكل أرض». فما يطلبه أبو هريرة هو المعنى. ولكنه معنى لا يدركه طالما لم يجد «بارض مُستقرًا». فالمعنى يدرك بالعثور على المكان الذي تحمل فيه الكينونة. والمعنى يُخسر بفقدان المكان الذي تستند إليه الكينونة. هذا الارتباط بين المعنى والمكان قد اعتنت به بعض الفلاسفة المعاصرة

فمسألة المعنى تحتل مكانا جوهريا في أنطولوجيا تايلور Taylor الأخلاقية. فالباحث على إطار فضائتي مرجعي هو في نظره بحث عن المعنى. والإحفاق في العثور عليه يُترجم دائما بألفاظ خسران المعنى أو فقدانه ويتربّ على ذلك أننا نمنح لحياتنا معنى من وجهة نظر روحية إن وقفنا في العثور على إطار فضائتي مرجعي. ولكن في المقابل، إن نحن حرمانا من هذا الإطار تصحي حياتنا من الناحية الروحية خالية من كل معنى، أو بتعبير آخر، فقيرة ولا معنى لها روحيا. ويتضمن البحث عن المعنى فكرة أساسية هي أن نجد المعنى أو أن نفقده مرتبط بمدى قدرتنا على تشكيلنا له. ويتوقف تشكّل المعنى من عدمه على قدرتنا التعبيرية، مثلما أن اكتشافنا لمقترن اقترانا وثيقا بابتداعنا له. فإن نكتشف معنى لحياتنا رهين قدرتنا على تشكيله في عبارات دالة ومفيدة. ونجابه في هذه الفكرة مسألة الاشتراك اللفظي، لأن كلمة «معنى» في حد ذاتها تدلّ على:

بالية فيها جمجمة بالية. فذهب ذلك بوحشتي ونزع فرحي وقلت: ما طلب الوحشة طالب إلا استفظله وسم دارس» (حديث الطين، ص. ص97-96). ويفقدان المكان فقد أبو هريرة الاتجاه والمعنى فاستحال التعبير عنه بلفظ بين واضح. ففي آخر هذا الحديث روى أبو هريرة في منامه رؤيا «رأيت بلدا غريبا، أهله حينما كاتمل وحينا كالقيلة» وكان في الرؤيا «مرتل يتلو بقراءة حمزة»، وكان الناس «يردون عليه ويدخلون فيه من لجنتهم حتى كأنها دوي السماء ترخ: فكذب وعصى (بضلدنم)، ثم أدير يسمى (بتهز تلغم) فحشر فتادى (بزا نهندم) فقال: أنا ربكم الأعلى». ويعلق الزاوي أبو عبيدة على منام أبي هريرة بقوله: «ولم يذكر أبو هريرة معنى لما ورد في الآية من البريرة، نزه كلام ربي عن رطانة العجم، وإنما هو الشيطان في النوم أتم». (حديث الطين، ص. ص97-99). فالبريرة ورطانة العجم هي تسميات لفقدان المعنى الذي لم تعد العبارة بقادرة على إيابته وبنائه

ويمكننا هذا المثال من أن نفرق بين هذا الجاني أن مغامرة أبي هريرة طيلة الزاوية، إنما هي محاولات متعاقبة من اكتشاف «المعنى1» (أي الاتجاه والقيلة) وخسرانه «المعنى2» (أي استحالة العبارة). وقد جرى التعبير عن ذلك بطرق مختلفة. فعندما يكتشف البطل «المعنى1» أو السبيل التي تقوده إلى هدف وغايته، يتدعه بشتى طرق التعبير كالشعر والرقص والغناء ومخاطبة الآخرين في قول واضح مفهوم «المعنى2». ولكن ما إن يفقد اتجاهه وقبلته «المعنى1» حتى يضطرب بيان العبارة ووضوحها «المعنى2»، ويأخذ البطل في «تبهيم القول» على حد عبارة ربحانة (ص52). ومن القرائن الدالة على ارتباط ضياع الاتجاه والقيلة «المعنى1» بأضطراب العبارة «المعنى2» ما جاء في «حديث الشوق والوحدة» من وصف أبي المذنان لحال أبي هريرة في أزمنة التيه وفقدان المكان الذي تستند إليه الكينونة. يقول: «لم يكن أشد شوقا إلى صديق لم يخلق من أبي

هريرة. كنت أقول في بعض الأيام: عم صباحا يا أبا هريرة، فيلقاني بعينين كأنهما الغيب، ويقول: من أنت؟ أو من أنت؟ ويمر كالخيال.» (ص79).

لنذكر في هذا المقام بأن الصديق يعرف وقت الصق في المشهور الشائع من الأقوال. فإذا كان العدو يقبع دائما خارج الحدود، لأنه يأتي دوما من الخارج وتتوَجَّس خيفة من قدومه، فهو هذا الآخر المطلق بكل خارجيته وغيريته التي لا تقبل التلطيف، فإن الصديق في التصور القديم يدخل في دائرة القرابة، أي أولئك الذين نخصهم بالمحبة. والصديق أنواع، منها الصديق «المتع» Agreeable وهو نوع من الأصدقاء يميَّز أسطر عن نوعين آخرين هما الصديق «الصالح» Bon، والصديق «النافع» (9) Utile. بيد أن الصديق يعرف في بعض فلسفات الإيتيكا بطرح هذا السؤال: «أين أنت؟ OÙ es tu؟» فيجيب الصديق: «ها أنا ذا أو ليك Mc voici» (10). فليس الصديق في هذا التصور سوى ذاك الصوت الذي يشير إلى حضوره، ويستقبل نداءنا، ليفودنا إلى المكان الذي تأتي منه الحقيقة. وليس البحث عن «صديق لم يخلق»، سوى بحث عن ذلك الذي يهدينا إلى الاتجاه السليم الذي منه تنبع العبارة ويستقيم الكلام. فالصديق بهذا المعنى هو صورة من المكان الذي تستند إليه الكينونة وتستمد منه مرتكزها. غير أن أبا هريرة لم يعثر على هذا الصديق «المتع» إلا ليفقده في آخر «حديث البحث الأول». فكل ما توقع إليه هو الاهتمام إلى الصديق «الصالح»، والصديق «النافع» في صورة أبي المذنان رمز الاستقرار الثابت في المدن. وعندما كان أبو هريرة يصادف هذا الضرب من الصديق، فإنه يفقد المكان والاتجاه والقيلة (أي «المعنى1»). وبهذا الفقدان يعسر الكلام ويقتل، فتستحيل العبارة (أي «المعنى2»).

ومجد في «حديث الحمل» ما يدل على هذا الاقتران بين الصديق الذي يفود إلى مكان الوجود وعسر الكلام

dés- desire, c'est le désastre (12) astre وهذا يتفق مع تصوّر العرب للنجم. فقد جاء في اللسان: «ما طلع نجم قطّ وفي الأرض عاهة إلا رفعت والمقصود بالنجم ما هنا نجم الثريا» والعرب تزعم أنّ بين طلوعها وغروبها أمراضا ووباء وعاهات في الناس والابل والثمار. وعلى هذا النحو يمكن يسر أنّ بين أن شوق إبراهيم في «نجمية الإيمان الإبراهيمي» إنّما هو شوق إلى إله لا يغيب. وهو شوق مستحيل لأنّ إله التوحيد إله لا يرى ولا يتعيّن في الكواكب التي تظهر وتختفي. وليس الإيمان في تجربة إبراهيم سوى الإيمان بهذا اللامرئي العظيم الذي لا تتركه الأبصار، والتسليم بغيابه المطلق عن هذا العالم دون أن يعني غيابه انسحابه تماما منه. وذاك هو «أول الحكمة في العهد القديم»، أي في الديانات الكتابية، وهو «عشية الله» رغم غيابه، والإيمان بأنّه معنا، ولن يتخلّى عنا، رغم انجابه.

يمكن أن نتساءل الآن كيف تشبه مغامرة أبي هريرة الزّوائية «نجمية الإيمان الإبراهيمي»؟

تشبه المغامرة والتجربة في أنّ كليهما تجربة شوق بما هو غيب. غير أنّ المختلف بينهما هو أنّ موضوع الشّوق مختلف. فإذا كان موضوع الشّوق في «نجمية الإيمان الإبراهيمي» هو شوق إلى إله لا يغيب، فإنّ موضوع الشّوق في مغامرة أبي هريرة الزّوائية هو شوق إلى مكان مستحيل. فبطل هذه الزّواية هو دوما مستعدّ أو «كالستعدّ إلى الرّحيل»، لا يتنقضي عنه الرّحيل، بل هو بطل مصاب بداء الرّحيل، وحيث، أضحي من المستحيل عليه أن يجد له «بارضٍ مسقّرا». ولعلّ خوفه من الاستقرار وانقطاع الشّوق هو الذي جعله يكره البيوت ويفضّل الرّحيل على التّزول. تصف ريحانة آخر عهدها بأبي هريرة، قائلة: «وجاءني يوما فقال: إنّني راحل عنك. فقلت: وأيّ السّبل اخترت لي؟ فقال العقبة يا ريحانة. قلت: وما الرّاحل بك؟ قال: كره البيوت. وقد كان يدخل عليّ أحيانا فيقلب البصر في البيت،

الذي يعرب عن فقدان الصّديق. يقول حرب بن سليمان أحد رواة الأحاديث في هذه الزّواية: «جاءت على أبي هريرة أيام كان يسأل: يا أبا هريرة حدث. فلا يكون منه إلا أن يقول. فكان لكلامه ثقلا يثني: لقد ضاع عني وعجز الكلام. فهو يومئذ أملا فاعظم وأبدع ما يرى وأجل. ولم يزل كذلك حتى خرج، ففقدناه شهورا». (ص131).

فالعجز عن الكلام مرتبط بفقدان العلامات التي تهدينا إلى سواء السّيل، أو إلى الآيات التي نتعرّف بها إلى المكان الذي تستند إليه الكينونة. وفي هذا السياق يمكن أن نستحضر ما ذكره الفيلسوف الألماني ولتر بنيامين Walter Benjamin في سياق حديثه عن فقر بعض الناس من تجارب تكون قابلة للتّلف، أو انقراضهم إلى التجربة التي تنقل بالقول والسمع. وقد استشهد لبيان ذلك بأولئك الناس الذين عادوا من الحرب العالمية الأولى بكما غرسا لأنهم كانوا غير قادرين على التّعرّف إلى عالمهم الذي فقد كلّ العلامات التي كان يُعرف بها (11). فهل فقد أبو هريرة العلامات التي كانت تقوده إلى مكان الإقامة في عالم المديّة؟ أم نراه كالبحث عن مكان آخر ظلّ طيلة مغامرته يطلبه فلا يدركه؟ وإذا كان ما يطلبه أبو هريرة فلا يدركه هو التعريف الأمثل للشّوق le désir، وكان الشّوق هو طلب المستحيل، أفلا تكون مغامرة البطل عند المسعديّ، في كلّ آثاره، محكومة بهذا الشّوق بطلب مكان مستحيل؟

هنا يظهر التشابه الخفيّ بين «نجمية الإيمان الإبراهيمي» ومغامرة أبي هريرة الزّوائية. فإذا سلّمنا بأنّ الشّوق هو دائما وأبدا شوق إلى المستحيل، فإنّه في سياق «نجمية الإيمان الإبراهيمي» يتحد بمنه الأصلي، وهو الغياب. فأصل الشّوق désir مرتبط بالنجم. فكلمة desiderium تعني بالضبط الكواكب التي تلمع بغيابها. فان نشأت هو أن نبتعد عن الكوكب أو أن يبتعد الكوكب عنا Désirer s'écarter de l'astre. ومن ثمة كان تعريف كينيار Quignard للشّوق بأنّه الطامة على

ويقول: لقد سكنت البيوت من يوم خلقت، فلم أصب منها إلا الباب أعلم أتى أدخل أو أخرج منه، أو الجدار أعلم أنه يرثني لو طلبت الخروج منه، أو التقف أعشى أن يقع علينا (...) فقلت: وقد كنت بيتا فكرهته. فقال: نعم. (حديث الوضع، ص. ص 72-73).

وقد تُرجم هذا الكره بطريقة أخرى في الرواية من خلال علاقته الملتبسة بالمرأة. فهذا الكائن الأنثوي قد مثل أنا البطل المغايرة أو «أنه بما هي أخرى»، أو نقيضه الجندري «كلما تمرد شيطان في إنسان قامت له امرأة نبيًا؟ أو كلما قامت في قلب أعاصير جعلتها النساء خطوطا مستقيمة؟» (حديث الوضع، ص 69). فالمرأة في «حديث أبو هريرة» رمز للاستقرار والثبات وانقطاع الجهد، وهي سمات البيت. وكانت «نساء أبي هريرة» الثلاث، أي امرأته وريحانة وظلمة، ذلك البيت يرتاده ولا ينزل فيه. ولا تعوزنا القرائن والأدلة على ذلك. فقد «كان أبو هريرة لا يعاشر امرأته» (ص 53). فلما أصابتها الصّاعقة «فأغلقتها. فرأيتها وقد اشتملت كأنها ملك من نورا» (ص 54)، قام إلى بيته فأحرقه «فتمت إلى بيتي وأحرقته وجلست أنظر إلى النار في الماء والماء فيها». (ص 54)، مكملًا بذلك الصنيع ما بدأته الصّاعقة. فإذا كان البيت نقيض الحركة، وكانت المرأة بدورها نقيضًا للحركة، انتقلت بحكم ذلك إلى بيت للارتداد لا للتزول. فقد «كان شديد الكره للتزول يرتاد ولا ينزل، ويقتله الطمع ويحييه اليأس، ويخاف أن يستقر الجهد، وينقطع الشوق» (حديث الوضع، ص 73). وبطل بهذا الشوق العاني إلى الزّحيل لا يمكن أن يحمله بيت، ولا أن تحتمله امرأة. فلا امرأته أفلمحت في احتواء حركته: «لقد أردتها على الجبال ومثل ما شهدنا البارحة من الجهاد، وأن تمشي على دهرها كالفلك تسير أمنة والهاوية. فقصرت عن ذلك» (حديث القيامة، ص 54)، ولا أمكن لريحانة أن تصدّه: «فلمّا تغير أبو هريرة ورايته يتجمع، أصبح مستحيلًا عليّ واختلفتني» (حديث الوضع، ص 72)، ولا كانت ظلمة على شدتها

بقيادة على إبقائه بالذّير، فقد أنزلها إلى الأرض في آخر عهده بها «ثم هبطنا الأرض» (حديث الغيبة تطلب فلا تترك، ص 148)، وغلبها باعتراف منها «غلبة لم يكن لي بعدها شدة ولا عزم. فلما ألفت إذا هو على رأسي يقول: كذا المرأة لا تكون إلا وأمانًا مقطّاع الجهد» (حديث الغيبة تطلب فلا تترك، ص 140). وباختصار ما كان بمقدور نسائه أن يصددن حركته، لأنه كما جاء في قول التوحيدي في تصدير «حديث القيامة»: «متى كانت الحركة بشوق طبيعي لم تسكن البتّة» (ص 43).

يمكن الآن أن نطرح السؤال التالي: كيف نفسر شخصية أبي هريرة، هذا البطل الذي «لا ينطفي عنه الزّحيل»، كلما «ضرب في الأرض زمنا» عاد «كثير الغبار فاني المعصاة» (حديث المعنى، ص 127)؟

يمكن أن نفسر شخصية أبي هريرة الروائية بكونه يمثل طراز «كائن ضائع» *un être perdu* في عالم «لا يعلم أين يوجد فيه»، يشعر فيه بأنه مقصّي على نحو يقبله إلى «كائن مقلوف في العالم» *être-jeté-dans-le-monde*. وهذا العالم هو لا محالة عالم المتيسر الواقعي، أي العالم الذي يقيم فيه الآخرون، أولئك الذين يجدهم في القرى والمدينة من أمثال أبي المدائن. وقد تكوّن هذا العالم بالتقابل الحاد بين فضاءين: فضاء فردوسيّ يحلّ فيه كل من لبّى دعوة الدنيا، وفضاء المدينة والبيوت. وقد وُسم هذا العالم منذ «حديث البحث الأول» على هذا النحو على لسان الجارية الفتى: «فما أتينا في انتصاعهما عن الناس. فقالت الجارية: دُعي الناس فلم يأتوا، ودُعينا فجئنا. فأقبلت على الفتى كالمستعسر. فقال: نعم دعوة الدنيا، دعوة الكون. ترى هذه الأشجار والماء وهذا النور وهذا الفضاء وهذا الخلاء؟» (حديث البحث الأول، ص 25). ويعرب هذا التقابل عن أمرين متكاملين هما:

1 - الشّوق إلى الجمّة بما هي مثله لفضاء الأنا، أو المكان الذي يمثل موضوع الشّوق،

2 - وكراهية عالم الآخر بما هو يمثل عالم الأموات.

وقد ترجم صديق أبي هريرة هذه التقابل مرة أولى بالقول: «وعدت لاستماعهما والنظر إليهما جلسة أيّاماً، حتى نشأ لي منه في النفس كالشوق إلى المجتة، وكرهت حياتي بين الأموات» (حديث البعث الأول، ص26)، ومرة ثانية بالفعل لما «أخذ جارية جميلة وترك أهله وذهب إلى حيث لا يعلم أحد...» (حديث البعث الأول، ص27)

ينبغي أن نستحضر في هذا السياق ما سبق قوله عن وظيفة الصديق. فهو ذاك الكائن الذي يهدينا إلى الأنجاه السليم الذي يقودنا إلى المكان الذي تستند إليه الكينونة، ويحملنا إلى الموضوع الذي منه تنبع العبارة ويستقيم الكلام.

من الشيق أن يفتح الحديث الأول في «حديث أبو هريرة قال...» بذكر موضوع الصديق والزحيل. يقول أبو هريرة: «جاءني صديق لي يومئذ فقال: أحب أن أصرّفك من الدنيا عامة يوم من أيامك، فهل لك في ذلك؟ فقلت: إن وجوه الانصراف عن الدنيا كثيرة، وأحب أن تعرفني أيها اخترت لي؟ فقال: أخفها وقما على النفس والأدما مساعا. قلت: إني أخاف أن يكون انصرافا ليس بعده عود، ولست متهيئا للزحيل». (حديث البعث الأول، ص17).

فالصديق هو في الواقع علامة من العلامات التي ما فتح أبو هريرة يستدل بها على الأنجاه الذي يقوده إلى المكان الذي يعلم منه أين يوجد ويتجه؟ وأي معنى تحمله الأشياء؟ غير أن الصديق لم يكن إلا قادحا للانصراف عن الدنيا والشروع في مغامرة البحث عن المعنى بالبحث عن السبيل التي تفضي إليه. وقد انقلب هذه المغامرة إلى تيه وضياح. ففي أول «حديث الحكمة» يقول أبو هريرة: «تهت في بعض حياتي وضللت السبيل فكنت أضرب في الطرق تطرحني هذه إلى تلك، ولا

غاية أطلب ولا أمل يحيي» (ص157). وبفقدان المكدر الذي تركز عليه الكينونة لم يبق أمام البطل إلا أن يطلب ذاته محضا «ولم يبق لي إلا أن أطلب ذاتي مطلقا وماعيتي وأعرض عن المحمول والأحق والعارض». (حديث الحكمة، ص158).

يلفت هذا الشاهد بأن ذاك الذي أضحي يطلب ذاته إنما هو «كائن ضائع» قد اقترن ضياعه بفقدان موقع الآخر وخسران الأنجاه. فهذا الذي يطلب ذاته محضا متجذرة من كل الأعراض التي تحدها إنما هو يتكلم من موضع لا يناسبه، هو الموضوع الذي يبتغ فيه عن رفضه لعالم المعيش الواقعي بكل ما فيه من أشياء ووقائع. وهو أيضا موضع الهلع الذي يشهد فيه «الأنا» على تهافت الواقع. وباختصار ليس هذا الموضوع سوى العالم الذي يرفض البطل الإقامة فيه. وهو رفض يعرب عن اختلافه عن المكان الذي سُجل فيه، أو اختلافه عن الموضوع الذي نزل فيه وحل. فإذا كان من المفروض أن مصر المكان حرة الأاضحي الموضوع والمحل والموجد (عني مكان بوحيد) هاهنا المستند في زعرة مرتكز الهوية وأساسها المكين. وقد اتخذ الرفض في مغامرة أبي هريرة صورا متنوعة منها الانتقال المتركز من مكان إلى مكان، أو السكن على تخوم المدينة والمقبرة، بين الحياة والموت، أو الشوق إلى العدد والجماعة والناس ثم انقطاعه عنهم، أو طلب الوحدة بالعزلة أو بارتياح أمكنة قفراء، أو بالصعود إلى الدبر في الجبل والتزول منه إلى البحر. وفي كل مرة كان يلوح المكان الذي يحل فيه هو المكان الذي يتشوق إليه، فيكتشف أنه شوق لبس موضوعه مكان ما، وإنما هو شوق إلى اللامكان بنفي المكان.

تنتهي مغامرة البطل بنفي الجسد واندفاع العبارة المتدفقة تهمل وتلتني نداء الآخر المطلق الذي يوجد في اللامكان. فشوق البطل قد اتخذ وجوها عدة تماما كإله إبراهيم حين تعين في الكواكب الألفة. فتارة كان في

والهلاك، والمتعة المفرطة، إلا أنّ شوقه الأصلي كان
يشتمل في البحث عن المتعة الأخرى تلك التي لا يعرف
سيلها إلا المجاهدون وأهل العزم

معادرة بيوت النساء، وطورا كان بالترحيل وهجران مدد
الموتى، ونارة التزول من القبر والهبوط إلى الأرض،
وأحيانا بمراقبة الجسد بالمرض والتعذيب والصوم

الهوامش والإحالات

- (1) انظر: Leo Strauss, Jerusalem et Athènes, Paris, 2001. والقول قد اقتسأه معرّباً من مقالة: محبوب، محمد: شعاب الفلسفة، ضمن كتاب: فهم الذات، تكملة للاستدلال عند الوهاب بن حديد، نصوص جمعها وأعدّها للنشر: محمد محبوب، دار سحر للنشر، تونس 2007، ص: 112.
- (2) الأنعام، الآيات 74 - 79.
- (3) انظر: محبوب، محمد: شعاب الفلسفة، م.م، ص: 112 - 111.
- (4) انظر: محبوب، محمد: شعاب الفلسفة، م.م، ص: 111.
- (5) المسعودي، محمود: حدثنا بديعة قال: قال أبو حنيفة: لا تشرب الخمر، بل تشرب الخمر، 1971، والإحالة عليه ستكون في المتن.
- (6) انظر: حصر، العادل: في ضوء رؤية جديدة، سلسلة دراسات إسلامية، ميكليني للنشر والتوزيع، تونس، الطبعة الأولى 1411هـ، 2011م، ص: 111.
- (7) انظر: لسان العرب، جلد (9)، ص: 111، في هذا المعنى: "الكان" جمع أمكة وأمكن
توخوا أليم أصلاً حتى دثروا تمكوا في المكان. وقيل اسم في المكان أصل من أمكن دون الكون
المكان اشتقاقه من كان يكون...⁸
- (8) انظر: حصر، العادل: الأدب عند العرب، مقاربة وسائطية، كلية الآداب متونة ودار سحر للنشر، الطبعة الأولى، تونس، ص: 114.
- (9) انظر: Ricoeur, Paul, (1996) Soi-même comme un autre, Paris, Points, p216.
- (10) انظر: Ricoeur, Paul, Soi-même comme un autre, op.cit, p195.
- (11) انظر: عدل (Le conteur) Benjamin, Walter (2000) Œuvres III. Essais, p.119-120.
- (12) انظر: فصل XVI بعنوان: Desiderium من كتاب Vie secrète, (1998/1999) Quignard Pascal, folio, p.168-185.

مسألة الحداثة والقدامة

في فكر المسعدي : «حدث أبو هريرة قال...» تمثلاً

صلاح داود / كاتب تونس

الكثير من مؤرخي الأدب والفقه ومن رواة النوادر والأخبار والخرافات والحكايات.

وحتى اسم الراوي مستأث في الأذن العربية مادام الأمر مرتبطاً بالشخصيات الجليل المعروف.

بعنان همام يثيرهما العنوان في الذهن :

- بعدما يطال الخبر في ذاته وصيغة روايته في شكل أحاديث

- وبعدها ثانياً لمس الدين وما يتصل بطبيعة الراوي الذي يتوفر على قدر معين من الثقة في ما ينقل إلى الناس.

فماذا يمكن أن يحدث أبو هريرة رجل التاريخ والتراث في كتاب من تأليف المسعدي الأديب من القرن العشرين؟

وهل بقي لأبي هريرة شيء لم يحدث به وعنه ، حتى يحييه المسعدي بعد قرون من مماته ليتدارك سهوه؟

وهل معنى هذا أن هناك ما يستوجب التدارك على النقص الذي تركه أبو هريرة الصحابي؟

لعل المسعدي أدرك هذا الأمر فأسرع بالاستدراك قاتلاً

جاء في تمهيد رواية «حدث أبو هريرة قال» قول المسعدي: «اعلم أنه ليس في نظري أطرف من جدة القديم... ولعله ليس شأن الكاتب الجدة والطراقة وإنما أن يفترق على يده الجوهر عن العرضي «المعارض» يكشف المسعدي بهذا الرأي عن توجه فكري واختيار أدبي مبينين على رؤية مخصصة للأدب في مضامينه وأساليبه ومرامييه.

فكيف يمكن الجمع بين التجديد والتقليد في آن واحد؟ بل كيف يتسنى التجديد في صلب التقليد؟ وهل بإمكان القدامة أن تكون مطواعاً لمتطلبات الحداثة بهذه السهولة التي يدعيها المسعدي؟

قد يبدو من الوهلة الأولى أن القضية هي أساساً قضية إحياء للتراث إلا أن أمر الإحياء لا يعني بالضرورة الجدة والمواكبة لمتطلبات الحداثة، فهناك فرق واضح بين هذا المنحى ومسألة المعاشية بين توجّهين.

وعنوان الكتاب في حد ذاته يحيل على هذه الصور. فالصيغة المذكورة : «حدث أبو هريرة قال» مأثورة في المدونة العربية والإسلامية معاً وقد نهج هذا المنهج

بأن أبا هريرة هو غير أبي هريرة الصحابي المعروف وغير أبي هريرة النحوي الذي قد لا يكون الكثيرون سمعوا عنه:

«في رواية أن أبا هريرة ثلاثة: أولهم الصحابي وثانيهم النحوي وثالثهم هذا». (من التمهيد ص: 13 ط 73).

فمن هذا المشار إليه ؟

لقد خرج المسعدي ببطله من الماضوية إلى الحداثية، واسم الإشارة للقريب «هذا» دليل على أن الشخصية أقرب من أن نذهب بها إلى أباعد الأزمنة.

ولاشك أن التأمل في مسيرة أبي هريرة هو الكفيل بفتح رموز اسم الإشارة هذا.

فكل الرحلة تتحرك في إطار تلفه بدلاوة التاريخ برمال الصحاري وخيام الرخل وصعلكة قطاع الطرق، وينشط فيه فكر العبودية ابتداء من ربحانة السبية إلى غلمان أبي هريرة.

فالزمان حقبة زمنية تعود بنا إلى إنسان آخر لا بعائشنا ولا نعايشه: إنسان قبلي تائه ..

والكان ما بين مكة والمدينة حوائث إسماعيل ودجاجة نجحي في الذاكرة جهودا خوالي رتع فيها عمر من أبي ربيعة وتعقب النساء حتى في طوافهن بالكعبة شأنه شأن أبي هريرة مع الجارية الصماء البكماء، يقول فيها الشعر إلى حد الهيام ويفسد عليها طوافها. «حديث الوضع» ص 98.

وليس الماضي هو ماضي العرب وحدهم، ففرعون حاضر يغري بالوهية وجبروت رغم عجمة كلامه وتطاوله على حرمة الدين الإلهي:

«فكذب وعصى (بنضلدلم) ثم أدبر يسعى (بنهر تلغم) فحشر ونادى (برأ نهتم) فقال أنا ربكم الأعلى». «حديث الطين» ص 98.

ومسيرة أبي هريرة تزامنت مع عهد الرياضات الصوفية تصنع في الجلد صنيعة وتركة كالسليخة مع ملازمة العزلة شهورا.

إنه الغزالي من بعض وجوه وهو يستجدي الحقيقة

في صومعة دمشق هاربا من ضلّالة.. من الشيطان. «حديث الغيبة تطلب فلا تدرك».

وتسير الرحلة تستقر بعض الشيء في عالم المجالس والأحاديث اعتبارا واستنكارا.. ومؤانسة وإمتاعا:

«حدثت مع بن سليمان قال: كنت أنا وأبو المدائن وأخي حرب نجتمع في بيت أبي هريرة كل يوم جمعة عند الظهر فتتغذى وتحدث ثم نخرج عنه فنذهب إلى المسجد فنصلي.. «حديث الحق والباطل ص 81.

هو الجاحظ مابن المريد ومسجد البصرة وأبو حيان التوحيدي ومجالس ابن سعدان والمعرّي وسجلاته في بلاط الشريف الرضي الخ..

مجالس مابن الكلام والجدل، والانسجام والخصام والخلاف والعصية: «فدخلنا عليه مرة فوجدناه بفناء بيته وقد بسط فرشا خفيفا وجلس فأطرق وسجا». «حديث الحق والباطل ص 81.

وصيرة أبي هريرة تؤانسها شخصيات:

بكالمتها وأصحابها ومدلولاتها، من أبي رغال وتحتة الحروج على العقل، وأبي المدائن ولعله بالكسب المالي، وكهلان وغرده على القبيلة إلى ربحانة المائدة والطعام وظلمة الانتفاض على سن طفنان الدم ومريم وقد ولدت لتموت..

وبعضيتها وسيوفها ورماحها وغاراتها (تجربة الجماعة).

وهي مسيرة تحركها لغة عريقة عصية حينما كأنها الانغلاق، طيعة حينما آخر تستجيب لمطالبات الصورة والتخييل، وجيزة تختزل العبارة وتلفظ في الإشارة، تلامس القصد ولا تفضل القول وتشدّد الذهن في غير ما بلادة أو إغتاب. لغة تستجيب لمقاييس البلاغة عند العرب: ما أغنى قليله عن كثيره

والصورة الشعرية توحى لك بلغة العشق العربي بجماله الأنثوي الحار. فلا ظلمة ولا ربحانة كانتا غير النار واللهب. فهما من أرض طبع أهلها حارّ وقصاد: إنه الطبع العربي.

فلا عجب أن نعلق اللغة على ذاتها، نكره الدخيل في صفة عنبدة وتتمشق إعجاز القرآن في نرجسية صارخة مستهامة برحلة ابن عربي ودعوات الحجاج.

في كل هذا ما يحتمل المسعدي مسؤولية الجواب الواضح عن السؤال الذي يفرض نفسه:

ماذا يهم الإنسان المعاصر إنسان ما بين الحريين وهي فترة التأليف (1938/39) وماذا يهم شباب تونس آنذاك من كل هذه القدامة؟

فالسيف صار دبابية، والرمح بات طائرة، والناقة تحولت سيارة. واللغة المصفاة المخصوصة بالنخبة تفرعت لهجات وتداخلت معها لغات أجنبية متعددة.

فهل بالإمكان للمعاصرة أن تتقبل تلك البداوة بفرابتها وشذوذها وقساوتها؟

وهل بإمكان التراث أن يجد الهواء الملائم ليحسّر له الاستمرارية؟

أما كان أولى بالمؤلف أن يسلك حيلاً أخرى للتعويض عن شخصيات أكثر حياة وأشدّ إرضاءً لرائع العصر؟ أليست القصة كلها (حدث أبو هريرة قال) نبشاً في قبور قد يستشعها العصر الحديث والذوق الجديد؟

ثم هل تمجدت اللغة العربية واستحال تطويعها لتواكب مستجدات الكيان الحي؟ بل بطريقة أوضح وأجراً:

أليس التثبيث بخصوصيتها القديمة هو أحد العوامل الرئيسية للتعجيل بموتها، لما ينشأ في نفس القارئ من نفور واغتراب؟

فماذا يمكن أن يكون جواب المسعدي الافتراضي على هذا السيل الهاجم من المواقف الراضية؟

لعل أبسط جواب قد يفرض نفسه هو: هل قرأنا الكتاب جيداً؟ وكان أبا تمام يرد على من عاب عليه قول ما لا يفهم بأن العيب في عدم فهم ما يقال.

فليس صحيحاً أن للمسعدي قد عزل نفسه في بوتقة

التراث وأغلق وجدانه وفكره في شكل قديم ولغة موحشة. فالوقوف عند ظاهرة الشكل قد يعكس قصوراً واضحاً عن فهم جوهر الأدب. فهلا يمكن أن ندع إلا إذا تنكرنا للأصل؟

وهلا يمكن أن نضيف إلا إذا بدأنا من صفر؟

ألا يمكن مساندة حركة الوجود إلى الأمام بالمحافظة على عمقها في الوراثة؟

أليس لكي تعلق لا بد أن تفوص؟

إن مفهوم المسعدي للأدب ليس علواً منفصلاً عن أسسه، فمثل هذا البناء عمره محدود في الزمان والمكان والقضية. وإنما الأدب الحق هو الذي يمس جوهر الإنسان، وجوهر الإنسان لا عمر له بل هو أزلي أو يكاد، أبدي أو يكاد. فمهوم البشرية لا تبدأ مع عمر المؤلف أو تتوقف عند زمان نشأته.

وفهم المسعدي للأدب يبعده الإنساني يحتم على كل دارس أن يستشعر هذا التوجه، ويدون ذلك لن يستقيم اتصاله به أو إدراك أبعاده.

فالأدب يفهم شكلاً ومحتوى، وإذا كان شكل الرواية قديماً فما هي مظاهر الحداثة في المضمون؟

إن مواكبة المسعدي الشاب زمن التأليف (1938/1939) قد تتوضح في أكثر من موضع. فذاك التاريخ هو قبيل الحرب العالمية الثانية حيث كان العالم كالمزجل، وطول الحرب تفرق وموازين القوى تتصارع وتنتهي للمواجبة.

وهتلر يحلم بالإنسان الأعلى والأبقى والأوحد (العنصر الجرمانتي الصّرف)، وأفكار «نيتشه» والإنسان المتحرّر من التآله بدأت تنقح به قتل الإله.

وهذه الأفكار تأثر بها آنذاك الشباب الطلاويّ والمسعدي منه وهو ينظر إلى عالم أفضل من عالم الهزيمة والتخلف، وقد كانت كل بلاد العرب مهزومة متخلفة، وهو في باريس يدّرس في «السربون» ويرى الدنيا غير الدنيا

لنا ونغير ويغار علينا... فنحن إلى عاجل الثبور...
فأغرنا... فلم نصب إلا نويات هزلا مُصّت مرارا.
فكانتا قتلنا ميتة. ص 106/107.

فمسيرة أبي هريرة ليست منعزلة عن واقعها المعاصر،
فهناك التصاق بالبيئة العربية الإسلامية التونسية مع
محيطها العالمي. والكتاب مطبوع بسمات تكشف عن
عقلية الشرق ببخوره وسحرته وخرافاته، وحلم الغرب
بامتلاك العالم وتغيير معايير الكون، وفي باطن أبي
هريرة أثر لهذه النشوية المتوترة:

«يشد على روعي

جموح في دمي يجري» ص 66

ولكنه هو نفس جموح روح المتنبئ وحلمه باختراق
النجوم:

«إفا غمرت في شرف روم

فلا تقع بما دون النجوم

جدلية الشرق والغرب / والماضي والحاضر بحثا
عن الإنسان البشري في خضم القطبين لإيجاد التوازن
الطبيعي حتى لا يكون في القطيعة مع الماضي قطع مع
أسباب الحياة، ولا في الانغلاق عن العالم الخارجي
توقع محيت لا يزيد إلا تخلفا وعجزا.

فالشكل في الرواية قديم والمضمون معاصر وفي
تلك المواجهة ما يحقق التلاحق والتنازل والتواصل ومن
ثم التعايش: تعايش الإنسان بعيدا عن الانتماء الضيق
والفكر الأحادي العقيم.

لقد بدأ العالم العربي يخرج مثقفوه من اللغة الأحادية
إلى ثنائية اللغة، ومن ثقافة الدين والفقهاء إلى ثقافة
أرحب وأشمل بعيدا عن اعتبارات التحريم والتجريم.

فدراسة القرآن لم تعد تنح عن قراءة كتب الفلسفة،
وشرح الأحاديث لا يتعارض مع التأمل في الظواهر
الطبيعية. فقدت البشرية هي التي تصنع بعقلها الجماعي
التنويري.

إنها حماية الشباب وحماية الأحلام المشروعة. وفي
تجربة الغيبة التي أرمى في غمارها أبو هريرة إعلان
للانفلاس عالم الروح وجو البخور والأضرحة والتمسح
على العتبات، وإعلان مضاد لفلسفة المادة وامتلاك
الأرض وترسيخ الأقدام عليها:

«سحقا لرهيبة لا تكون إلا تألها مستحيلا أو غرورا
مولاء ص 148.

وقد بدأ الفكر الثوري يسري إلى البلدان المستعمرة
ليؤسس عقلية تشدد التغيير. ففي «حديث الكلب»
و«حديث العدة» إشارات مكثفة إلى ما كان عليه العالم
العربي حينئذ من تخلف في جل المجالات: فالبلاد
العربية (ورمزها أحياء العرب في حديث الطين) تشكو
من استبداد سياسي مصحوب باستكانة وخضوع:

«أقبلت على أحياء أخرى ذليلة مستكنة عليها أمير
عز مستبد. ص 117 من بايات ودايات وخطيبين
وطغاة عموما...»

ومن الناحية الاجتماعية الاقتصادية يشير المسجدي
إلى التخلف الكبير الذي كانت عليه الأندلس في بلدان
العالم وبالأخص بلاد العرب، ومنها تونس فالجماعات
مستفحلة والحرمان عام وشامل من غير أن يتحرك
الناس للتغيير والإصلاح: «نظرت فلأنا هم في سنة
شديدة متخاذلون متكاملون وعلى ذلك يصلون ويدعون
الاستسقاء وريهم. ص 115.

إنها سنة القحط عرفتها تونس سنة 1938، ومع ذلك
كانت العامة تفسر حالها تفسيراً غيبيا محتملة القضاء
والقدر مسؤولية واقعها المأسوي.

ولعل هذا ما يفسر أحد أسباب ميلاد قصيدتي «نشيد
الجار» و«إرادة الحياة» للشابي رغبة في اقتلاع الجذوع
وهذا القيور رسماً برمس.

يقول كهلان في حديث الكلب:

«كنا من شدة السنة في مثل لهات الكلب، نطلب
القوت بالسيوف ونكمن للقوافل والأحياء ونكمن

ومن يتأمل سلوك أبي هريرة وهو يبحث عن أناه الضائع بين تفاؤل وتشاؤم وألم وأمل وحركة وجمود يستحضر تأثر المسعدي بغربة أبي حيان التوحيدي في الإشارات الإلهية: «الغريب من هو في غربته غريب»، يقدر تأثره بفلسفة كامو Camus في رحلة بطله الغريب المضنية وبالكون والفساد لسارتر Sartre.

فجوهر الإنسان واحد وإنما الشكل هو المتغير.

ولهذه الأسباب العميقة يدعو القارئ إلى كثير من الوعي بهذه المسألة: «وليس لطالب أن يطلب فيه جديدا من المعاني طريفا لأنه لا يكون عندي أطرف مما ينشأ في نفس القارئ عند مطالعته من الأفكار والمشاعر.» ص 12
فهل تكون من هذا المنظار مسألة القدامة والحداثة مسألة مغلوطة أطروحة ومبحثا؟

فكم من أثر معاصر منفصل منبث عن واقعه وكأنه مقبور في عوالم غابرة بينما نجد من الكتابات القديمة ما صممت أمام عروادي الدهر رغم سعي الكثيرين إلى طمس معالمها

فالخلود يكتبه الإبداع. والإبداع لا شكل له ولا جنس ولا دين. والإبداع لا عمر له ولا تاريخ ولا جغرافيا.

وهذه الفكرة هي فكرة الجيل الجديد من الشباب حتى ولو تصادم مع عقول السلف العربي.

وما حيرة المسعدي إلا حيرة الإنسان مطلقا وغايته كما يقول في المقدمة أن يدرك العالم المنشود:

«أردم أن أفتح لي مسلكا إلى كياني الإنساني وأقضي حجا إلى موطني المفقود: وفاء حنين إلى الجوهر الفرد».

إن المسعدي يرسم للقارئ خطة للتعامل مع مسيرة بطله:

فلئن كان الشكل تقليديا فعلى القارئ ألا يتعجل الحكم على الأثر. ولئن كان التوجه الفكري غريبا من نواح فمن الخيف الحكم على صاحبه بالاغتراب. وإنما الأدب ثنائية: شكل ومحتوى في تكامل ضروري.

وقد كان ابن رشيق حسم المسألة من زمن بعيد في عمده بأن: «اللفظ جسم وروحه المعنى»

ففضية إحياء التراث عمل واعي وليس بمحطس الصدفة، وجدة القديم عند المسعدي مكتبة بقرم أو يكون هذا القديم حيا نابضا. واللغة العربية والثقافة العربية ليستا إلا عنوانا لهذه الحياة وقد تكونان تعرضتا إلى شيء من الاهتزاز أحيانا ولكن نبض الحياة ظل ناطقا قرونا طويلة.

جمالية الصورة في «حدث أبو هريرة قال...» اللوحة الراقصة نموذجاً

جمال بوعجاجة/ جامعي، تونس

I - المقدمة :

فصلة الصورة بالإبداع غير خافية، ذلك أن «عالم الصورة عالم إبداعي، لا يكتفي فيه الوعي بإدراك العالم، بل يعيد إنتاجه وخلقه، ويحاوله من عالم مصمت إلى عالم حيٍّ، من صورة مطابقة إلى صورة خلاقة» (2).

ولما كانت الصورة من سمات الرواية - وإن عرفت على مستوى الممارسة في الشعر-، فإنها تخرج بنا من ديوان العرب القديم إلى ديوان العرب الجديد، وبذلك تجمع صلب المحدثات من جهة إعادة إنتاج مفردات الواقع على غير النوال الشائع إذ شأن الأدب أن يظل مشغل الحفاصة من الناس.

غير أن الاشتغال على الصورة وجمالياتها لا يعني الرسوب عند الشكل والاستقرار عند لذة القراءة، إنما هو خروج من الصورة إلى التصور، ومن القراءة إلى التأويل، ومن الشكل إلى المضمون، ومن الظاهر إلى الباطن.

ولما كانت «الصورة لغة» بعبارة ريجيس دوبري فإننا سنحاول أن نفكك مفرداتها، ونحن ندرك تماماً أن مبدأ التصويرية عنصر مشترك بين مختلف أجناس الخطاب الأدبي والفني رسماً وموسيقى، اتفاقاً في التعبير الثقافي الذي تشترك فيه الصورة والكلمة معا.

تشكل الصورة اليوم نواة الثقافة البصرية ومركز الممارسة المرئية التي تكاد تحجب فعالية الكلمة ولغاتها التواصلية، رغم أن العلاقة بينهما علاقة انفعال متبادلة، إذ فنشأت الصورة متزامنة مع الكتابة ووظفت لثنائية الخط/الرسم وبداية الكتابة التصويرية» (1).

فليست الصورة إذن مبحثاً طارئاً على المشهد النقدي بقدر ما هي راسخة في أتون الخطاب الأدبي ومائلة في الحياة قديماً من خلال الصور البدائية في الكهوف والصخور وانتشارها في المعابد ثم ظهرت في الأسواق محمولة ونسخها الناس بينهم نسخاً واقعية تنتهي إلى الصورة الافتراضية المعاصرة.

وإذا كانت الصورة ذات عمليات متنوعة تشكل فتوغرافيا وإدراكيا وعبر الذاكرة والخيال فإن ما يعيننا منها هو حضورها الفني والإبداعي، وإن كانت الصورة الفنية اليوم لا تمثل سوى نسبة ضئيلة من إجمالي الصورة المنتجة والمتداولة، غير أن ذلك لا يعني انتهاء جدواها إنما هي كاسنة في منطقتها لم تعد شائعة إلا بين أهلها الذين يدركون جمالياتها وقيمتها.

وما أوجه حضور الإنسان فيها فكرا وروحا وإحساسا ؟ وما رمزية مفرداتها اللغوية والفنية والبلاغية؟

III - اللوحة الراقصة :

تمثل هذه اللوحة منطلق الحكاية وفتحها ومن هنا تستمد قيمتها الدلالية وأبعادها الرمزية، إذ للفتحة باعتبارها مدخلا للفص تتكشف فيه آفاق السرد استشراف لمرحلة التالية، ذلك أن الكتاب كله مختزل في بدايته ونهايته، فقد «بدأ كل شيء ذات فجر» به «بعث أول» انفتحت فيه نفس أبي هريرة على لذة الوجود وانتهى كل شيء ذات غروب «بعث آخر» عبر به أبو هريرة حدود الدنيا إلى شواطئ الأزل، وبين هذا الفجر وذاك الغروب رحلة حياة امتدت به من مطلع العمر إلى أن جاوز الأربعين» (7).

واللوحة الراقصة في أحداثها رحلة في الزمان تبدأ «فكنا صجرة» هو نكرة مطلق، ورحلة في المكان منطلقها «مكة» وبطلها «أبو هريرة» وصديقه الذي دعاه إلى هذه الرحلة. وقد استمرت الرحلة على كتيب رمل فيشاهد على راسه من وفاء «في ري آدم وحواء» وهما في وضع امتداد، تتأرجح بين الشمس، فلما أن بدت الأنوار اشتغلت التلة بالرقص، ثم أرسلت صوتها بالغناء، وشرع الفتى بعد ذلك في الغناء بمزمارة، ثم تعانقا وهما يرقصان. وقد مرّ هذا المشهد البطل وصديقه هزا روحيا عيبا حدّ البكاء لينكشف أمر الصديق تعودا على ارتياد هذا المشهد وارتياحا به.

هذه اللوحة قد مثلت مناط دراسة نقدية كشف من خلالها محمود طرشونة أن جمالياتها مستمدة من عناصر ثلاثة، ذلك أن «أهم ما يميز الفن الإيحائي في تصوير تلك اللوحة هو التدرج والتصعيد من جهة والتناسق بين الحركات والأصوات من جهة أخرى، وكذلك الإيحاء بواسطة الصور والمجازات الوظيفية» (8).

يشمل هذا الوصف ما تتوفر عليه اللوحة في بنيتها من تدرج من الاحتجاب إلى الكشف، ومن الجمود إلى الحركة، ومن الصمت إلى الكلام، وما فيها من تناسق

كفكيف تشاكل هذه الفنون في رواية «حدث أبو هريرة قال» لمحمود المسعدي صورة وتصوراً؟

وما أوجه جمالية الصورة الروائية في هذا الكتاب الروائي؟

II - الصورة في «حدث أبو هريرة قال» :

لقد احتارنا مصطلح الجمالية لعلاقته بمجال الفنون، واتساع مجاله البصري والسمعي، وقلة التباين بالقياس إلى مفردات الشعرية والإنشائية والأدبية، والجمالية افتتاح على نواح من الإبداع مختلفة تدرك في الشكل كم نطلب في المضمون، وتستقصى في الصورة كما في التصور.

ففي مجال الشعرية اشغل النقد بالمقولة الأجنبية في الكتاب بين الانتماء إلى شكل الخبر أو الرواية، والارتباط بالنمط التراثي أو الحديثي (9). وفي مجال الأدبية اشغل النقد على استصفاء مظاهر إحكام البناء والعبارة والأسلوب وأوجه الإبداع الميثوث خلالها (4).

ولما كانت الصور في رواية المسعدي «حدث أبو هريرة» في كامل الكتاب ولا تخفى جمالياتها على القارئ رغم استعصائها على الفهم أحيانا فإننا أثّرنا أن نختار أولها وأهمها وهي الصورة الأولى، التي يسميها محمود طرشونة «اللوحة الراقصة» ويعتبرها «أم الرواية» (6) لما تمثله من توليد للتجربة الوجودية وبعث جديد ينطلق منه البطل نحو حياته المغامرة.

وقيمة هذه اللوحة في نظرنا إضافة إلى قيمتها الحكائية التي تقتضيها المقاربة البيئية، فإنها ذات صلة بمفهوم أصيل للأدب ترجمه النصوص المصاحبة، أي تلك التي توزع بين العتبات والحوارات والتعليقات، ففي حوار مع الكاتب يكشف تصويره للأدب بما هو «العبارة الجامعة أو ينبغي أن يكون العبارة المعبرة عن جماع الإنسان بفكره وعقله وعاطفته وإحساسه وخياله وتصوراته أي عن كيانه ورؤيته صفة عامة، رؤيته الفكرية والجمالية والحسية» (6).

فأين تتجلى جمالية الأدب في هذه الصورة التي اخترناها؟

ج- أبو هريرة: الطرب- الأريحية.

د- الصديق: البكاء

الأقوال: الغناء- الشعر.

التشابه ! كلهيب النار- كأنها الظبية- كأنها تروم
أن تدركهما- كأنها القصن يهزه النسيم- مثل حركتها
الأولى- لسان من الرمل- كأنها ولدت منه- فهي رقيق
الرمل يجري بين الأصابع- كان صوتها ورقصتها في
الاندفاع والتراجع ابتسامة السرور أول نشأتها- كالرمح
المصوب في الهواء- كأنها تهم أن تطير- كاني بها قد
انفصلت عن الأرض وطارت- كالصنم الحي- تقع في
هيئة الساجد- كأنها دخان- كأنه وحي من الله- فهي في
لبنه- في هيئة المقبل على البحر.

٧- تحليل الصورة :

يفضي تحليل الصورة إلى استخلاص ما به تقوم لذة
النص، تفاعلا بين الكلمة والصورة والصوت، وتداخلا
بين اللفظ والمعنى، وبين الأصوات والصور، وتقاطعا بين الألوان
والأشكال، وبين الأصوات والصور، وتقاطعا بين الأصوات
وتصدي لها بالبحث في سياق دراسة الصورة.

ولئن كانت الصورة مفتوحة على فنون مختلفة،
ومشروعة على مهرجان من الصور، ومحتكمة إلى
دلالات متنوعة، فإننا نتخير منها بعض ما انكشف لنا
وفق العناصر التي أومأنا إليها أعلاه :

١- التخيل :

بين الأدب والخيال صلات تخرج به عن دائرة المحاكاة
والنسخ، وهو ما يميز الفنون عموما باعتبارها جهدا تخيليا
يهدف إلى توليد واقع جديد يختلف عن الواقع المادي.
وقيمة الخيال أنه «يحوّل الفعل إلى شعر، والعالم إلى
دراما، والواقع إلى بطولة، والتاريخ إلى ملحمة» (١).

وقيمة الخيال أيضا في تحويل الغائب إلى شاهد
وتصويره على صورة الحاضر الموجود، فالصورة على

بين الإنسان والطبيعة تناغما بين الرقص والغناء والصوت
والكلمة، والصورة والصوت، أما البعد الإيحائي فيتسع
لاستشراف أفق السرد ويرتد إلى لحظة الخلق الأولى، كما
يحيل على «ما لا يمكن وصفه وصفا مباشرا».

إن هذه القراءة تفتح أفقا لدراسة الصورة بدءا من
نظامها وبنائها وانتهاء بأبعادها الرمزية والإيحائية، والسبيل
إلى ذلك استقصاء عناصر الجمال ومكوناته اللغوية
والبلاغية والتشكيلية وتفكيك رموزه وتأويلها.

ولعل العناصر التي نفتحها لمقاربة هذه الصورة يمكننا
اختزالها في النقاط التالية: التخيل- الشعورية- الأسطورية
-الإيقاع- التأويل، وهي مستويات بقدر ما توغقا على
أوجه حضور التراث والحداثة في الكتاب، تستدعي منا
بدءا أن نفكك الصورة تفكيكا مدرسيا نراه ضروريا في
هذا المقام.

IV - عناصر الصورة :

المكان: على رأس الكتيب

الزمان. الشمس على وشك الترويح. دلت من
الشمس بواذر نور- الشمس ناشئة- البهيمس. بازغة- دام
ذلك ساعة-

الشخصيات: شبح- فتى- فتاة

الأفعال: أ- الفتاة: ارتجت - قامت - جعلت
تهم- تتراجع- ترسل يدها - تتراجع سكت - عادت
في الرقص - أرسلت صوتها بالعاء تعود وترقص
وتغني- سكنت - ارتجت وترقص- جعلت تدور- تقف-
تهبط- ترتفع- سكنت- تتثنى- تنهادر.

ب الفتى: قام- وثب- رفعها- حطها- تعانقا-
صوبا- يرقصان.

الأحوال: أ- الرمل: الرقة - اللبونة.

ب- الفتى والفتاة: في زي آدم وحواء- ممدودان-
متجهان إلى مطلع الشمس- الخفة - الرشافة رقة
الصوت-

هذا النحو تحويل للفكرة من حيز الغياب إلى الحضور، كما هي وجود بديل عن المفقود والمتنح الحضور.

والخيال وإن كان هو العنصر المشترك بين الفنون والمطقة الوسطى بين الشعر والرواية، فإنه لا يخلو من فوارق دقيقة بينها، ذلك أن «إبداعية الشعر هي إبداعية الدوال المخيلة، وإن إبداعية الرواية هي إبداعية المدلولات المخيلة» (10).

ووجه التخيل في هذه الصورة أنها تدور في فضاء منقطع عن الواقع فالزمان مطلق يتخذ فيه الفجر دلالة رمزية أكثر مما يحيل على لحظة من الحياة المعاصرة بعينها. والمكان وإن بدا صحراويا قريبا من البيئة العربية فإنه فضاء إنساني مطلق متعال عن التعيين لما فيه من اتصال بمكون من مكونات الكون وهو التراب أكثر من إحالته على فضاء مخصوص. يضاف إلى ذلك أن شخصية البطل «أبو هريرة» شخصية خيالية فهو غير الصحابي المعروف مما يجعل الأحداث خلد في فضاء الواقع والتاريخ في نفس الوقت.

وإذا كان الخيال سبيلا للجمالية نحررا من وطأة الواقع وتخليقا في سياق المجرد والمطلق، فإنه إلى ذلك هو «من أهم شروط الرمزية به تفتح أوساع وأبعاد لا تحده». ولقد جعل المسعدي من ذلك سبيلا لاقتحام فضاء الرمز الإنساني انفتاحا على تجربته البكر وقضاياها المطلقة التي يخوضها في كل الزمان والمكان، وذلك بعد من أبعاد الحدائق التي يستفيها الكاتب من ثقافته الغربية التي تؤمن بالإنسان كيانا للجهد والفعل والانفعال.

فنحن إزاء صورة للإنسان ملتصحا بالحالة الطبيعية في الوقت الذي تبدو فيه الثقافة التقليدية راسخة في نفس البطل مستترا بالعادة وملتصحا رداء المؤلف دون مساهلة للنفس عن جدوى ستر الجسد والروح عارية ومنكشفة انكشافا لا خفية فيه.

ومنى علمنا أن المسعدي «مجتهد للرمز اجتهدا» حسب تعبيره، تبينا أي قيمة رمزية تحملها الصورة، إذ

تعمل من الخيال سبيلا لتكثيف الرمز واختزال المعاني التي تحقق بالإبداع ما يحيلنا على بدايات المغامرة القصصية من جهة، وفاقحة التجربة الوجودية من جهة أخرى، كما تستشرق أفقا سرديا يقوم على الخلاص من الجسد إلى استخلاص فهم عميق للروح، ومن فجر الحياة إلى غروبها ومن للمتعة الخارجية القادحة للشهوة إلى المتعة الداخلية المفتحة على مطلق الوجود.

ولعل هذا الميسم الذي يسم الصورة ههنا ينسحب على صور المسعدي عموما، إذ «للمصور ارتباط بالتعبير المجازي الذي يوسع من نطاق اللغة ويفتح المجال للخيال يقرب الأفكار إلى الأذهان» (11).

ولقد جعل الكاتب من الإيجاز مسلكا في الكتابة تنوب فيه الرموز عن التكرار والتصريح الذي تأباه اللغة في جماليتها وإبداعها، وصورة الفتى والفتاة بقدر ما تختص بنا على الخيال فهي أقرب ما تكون منا لتحيل على ارتباط المغامرة بذواتنا لحظة انفتاحنا على باطننا المقعم ببناء الحياة ونزعات الحيوانية والإنسانية فيه.

الذي «الذي» تعريف المسعدي هو «مأساة الإنسان يتردد بين الحيوانية والإنسانية؟»، وإذا كانت صورة البداية موعلة في النزعة المادية الحيوانية رغم ما توحى به من فطرية وروحانية شافقة، فإن صورة الختام تشي بإنسانية الإنسان حين يتوق إلى الغيب ومعانقة المطلق.

فالصورة بذلك هي الشطر الأول الافتتاحي الذي يستبطن الجزء الغريزي من الإنسان، وشطرها الثاني هي اللوحة الأخيرة من المغامرة التي يفر فيها البطل في عالم مجهول تأوله النقاد على أنحاء مختلفة.

2 - الشعرية :

تُختزل شعرية أدب المسعدي في عبارة لمحبوب بن ميلاد وهي «الرواء الشعري» ومعنى ذلك «أن كتابة المسعدي تغدو بهذا المعنى نثرا مكتوبا بالشعر، وشعرا مصبوبا في النثر، والمسعدي يؤلف بينهما فهما في نصوصه توأمان» (12).

3 - الأسطورية :

تستري الصورة لوحة رمزية من جهة ارتدادها إلى لحظة الخلق الأولى، وهو ما نطق به الكاتب في وصفه للفن والفنائه «تين لين قنائة وفنى، في ربي آدم وحواء» (١) وصرح به في حوار له قائلا «فرمز الفجر في الحديث الأول إشارة إلى ابتداء الحياة أو ابتداء المغامرة الوجودية الواعية» (١٦).

ولاشك أنّ في استدعاء الرمز الأسطوري وعمليه دلالة فلسفية وقيمة حكاية ما يعكس وعي الكاتب بمسلكه في السرد وفق استراتيجية تقوم على التناص مع التراث التصيري والنصوص المقدسة.

إذ يجعل مسيرة البطل صوا لمسيرة الإنسان في الوجود . وهو بقدر ما يبدو موعلا في التراث يتجلى لنا في الآن نفسه مفتحا على كون حدائي آيته الاستعاضة عن الاستعارة التقليدية برمز دينية ذات محمول إنساني مطلق يجعل الانكشاف لحظة طبيعية لا حالة مقروزة ومرفوضة شأن ما استقر عليه الأمر في الثقافة التقليدية، إنه بذلك يصلح الإنسان مع حالته الطبيعية الأولى التي تناسب في الوجود «شجرة طبيعية في الغرب إلى الارتداد إلى الحالة الطبيعية بعيدا عن نزعات الثقافة التقليدية المحافظة

والأسطورة ليست في هذا المقام لفظا تهجينا، ولا هي تشكيك في مرجعية القصة، بقدر ما هي افتتاح على تفسير بدائي للخلق، استعمله القدماء ويتخذ له اليوم قيمة رمزية بقطع النظر عن القيمة العلمية والمعرفية. فقصّة الخلق هي بداية الوجود فتتصل بمعنى رمزي يفتح على دلالة الانطلاق على الفطرة دون تأثير للثقافة والاجتماع ونظام العادة والمألوف.

وإن الرقص والغناء في هذا المقام يحيلان على طقوس بدائية وتنبه فيها الذات نحو الشمس قبل بدء الديانات وبزوغ فجر الثقافة والمدنية والمجتمع، والغناء بالزمر لا يخلو من إحالة رمزية دينية «مزمار داود» والنسخ في الروح، فالبطل تنفخ فيه هذه الأصوات لبعث روح جديدة تهيبه للمغامرة.

فالأسطورة إذن كون من الرموز يفتح عليه القصّ

وفيما أحصينا من تشابه ما يؤكد ذلك، ذلك «أن أول الوسائل الأسلوبية التي اعتمدها المسعدي لإنشاء صوره هذه هي التشبيه» (١٣) والتشبيه في هذه الصورة/ اللوحة يبنّ الإبداع إذ أقامه صاحبه على غير القاعدة البلاغية المألوفة التي تقتضي التقارب بين المشبه والمشبّه به بقدر ما تقوم على التباعد والتنافر والتباين، وقيمة التشابه في إخراج الصورة من طور المجردات إلى المرتبات، إذ يركز على الحركة واللون والشكل.

وفي هذا التشبيه نموذج دال «فرايتها لسانا من الرمل قائمة على رأس الكتيب، وكأنها ولدت منه أو ذابت فيه . فهي رقيق الرمل يجري بين الأصابع» (١٤) فهذه الصورة تستقر حاسة البصر من جهة الشكل والحركة، كما تستثير حاسة اللمس من خلال حركة انسياب الرمل بين الأصابع انسيابا رقيقا حتى كأنه ينفلت من بين أصابع القارئ، وصورة الفتاة لا تخلو من جمال حسي يمتشق جمال الطبيعة حد الانصهار، فإذا بالتشبيه يؤنس الطبيعة بقدر ما يطبع الإنسان بطابعها

وغير خاف ما تنشئه التشابه من صور جديدة بتصامير فيها الإنسان وعناصر الكون المؤسمة له:

- 1 النار : الشمس كلهب النار
- 2 الهواء : كأنها الغصن يهزه النسيم .
- 3 التراب : فهي رقيق الرمل يجري بين الأصابع .
- 4 الماء : ناب الغناء عن الماء وحضر بصفاته «كان يترقق في حلقيها»

إن شعرية الصورة إذن في استراقها لعناصر الوجود من خلال حركة الوجد التي يأتيناها الفن والفنائه . وتجولها من سياق السكون إلى الحركة ومن الظلمة إلى النور ومن الصمت إلى الصوت ومن المجرّد العقلي إلى الحسي المادي . «فالتشبيه والاستعارة تنشأ لغة الصور، أي لغة الشعر» (١٥) كما تتجلى في إحكام توزيع العبارات إضافة إلى حسن اختيارها إذ استقامت على نحو مكتنز يدفع القارئ إلى تسريع الفهم والالتذاذ بجمالية الصور الشعرية التي تتجاوز التصريح إلى التلميح .

ليحتلز المعاني ويكتف بالأحداث، فهي انزياح عن الهند والسر العادي الذي يحاكي الواقع.

وهذا الاختيار الفني من المسعدي يمتد إلى مختلف كتبه، وهو ما من شأنه أن يجعل الصورة ذات جمالية تستمد من قيمتها الإيحائية من جهة، وأبعادها التأويلية. فليس المطلوب الإطناب في مقام اختصار ولا الاختصار في مقام إسهاب وذلك ما تنهض به الأسطورة تحقيقاً للتعادلية المنشودة.

ولئن كان الرقص والغناء في حال الانكشاف من المظاهر البدائية التي تقترب بلحظة الخلق، وتعمل على طقوس الإنسان البدائي في التخلص من الأرواح الشريرة بحثاً عن الصفاء والطهارة فإنه لا يخلو أيضاً من إشارة صوفية حيث يتخلص المريد من سلطان الجسد تائقاً بروحه نحو عوالم السماء اتحاداً بالمطلق

4- الإيقاع :

يعتبر الإيقاع سمة مميزة للكتابة عند المسعدي. بل هو ركن ركين منها، ذلك «أن النظر على يد مسعودي المسعدي لا يتبع دلالة إلا في هذا الضمير الثلاثية اللفظ والمعنى والإيقاع» (17).

والإيقاع في النثر موسيقى في الكلام يلمسها القارئ في ثانيا القول انتظاماً في الكلام وتواتراً في الصور على نحو مخصوص. فلا يلمس ذلك في قوافي الكلام ولا أسجاعه بقدر ما يلمس في بنية الكلام وانتظام الأحداث وتشكيل الصور على تزاوج بين الألوان والأنغام والحركات.

وهذا الإيقاع الحركي غير بعيد عن شطحات الصوفية، إذ تقام الحضرة على هذا النحو سبيلاً للعلاج والتفريغ النفسي والشحن الروحي، فالرقص على نغم موسيقي وبانتظام سبيل للاسترخاء، والتخلص من الأمراض العصبية والتشنجات العضلية (18).

والإيقاع في الرواية هو من صميم اللغة التي يكتب بها

المسعدي وهو ما تقوم عليه اللغة العربية أصلاً، ويعبارة المسدي «هو في الكلام حلية وهو على لسان محمود المسعدي جسد للمعنى، هو الحقيقة وليس المجاز» (19)، ولو رصدنا ذلك في اللوحة الرافضة باعتبارها صورة موقفة لأفنياء في الرقص والغناء والشعر، فالإيقاع إذن هو إيقاع حركة وصوت وكلمة:

- **إيقاع الحركة** : ليست حركة الرقص ثابتة بل هي متموجة فيها الارتقاء والتراجع والانقطاع والعودة والسكون وعودة الحركة وسرعة الرقص والدوران والقيام والهبوط وهيبة السجود والتثني والتهادي.

- **إيقاع الصوت** : يتمرج الصوت ارتفاعاً وخفوتاً فهو يترقق في الخلق، ويرق، ثم يتراجع، ثم انفجار صوت مزمار في قوة، ثم انقضاء قوة المزمار ليرتد رقيقاً، وأخيراً يتش الصوت ويتهادى إلى الانطفاء.

- **إيقاع الكلمة** : لئن كانت الكلمة المحكية موقفة في ذاتها، فإن الكاتب يضيف إلى ذلك كلاماً موزوناً **مقفى** بهجاء القيلاس، وجماعه بيتان من الشعر على بحر البسيط، **تتبع** من النص العميق ما يساعد على الغناء والطرب. وقد تخير منه المجزوء دون الكامل لما فيه من طرب خفيف

وموطن الإيقاع إضافة إلى الوزن يتجلى في ذلك التكرار : (سلام) لامرات- تركيب الجر «4-» الجناس الناقص : (يسري- يُسر)- استعمال الحروف الصغرية والمهموسة (السين-الحاء) -تواتر حرف اللام.

واستخدام المعجم التوراتي الشفاف (الروح-النور- الفجر).

من هنا تبدو الصورة متحركة حركة داخلية وخارجية، والإيقاع فيها مقوم أساسي كامن في اللغة ذاتها، وما فعله المسعدي هو الاجتهاد في تحويلها من حيز الكمون والخفاء إلى حيز الظهور والتجلي. إذ يتعاشش الشعر والرواية في تجانس يسعى إلى تشكيل الصورة ذات المحمول الرمزي التي بقدر ما ترتد بالتقبل إلى الزمن الأول تتفتح به على آفاق الصور المكشوفة إن في الرسم

أو السينما أو المواقع الإلكترونية في العصر المعولم .

فيه عناصر الوجود تجانسا مقصودا به يخرج الفعل من اللاوعي إلى الوعي .

ومفتاح التأويل هذا من شأنه أن يساعد على استخلاص أطوار المغامرة الوجودية التي يخوضها البطل على غير معناها السياسي والتاريخي المحدود، لأننا لا نفهم نصوص المسعدي إلا من خلال تعالقاتها الدلالية، فالأمر نفسه ينسحب على «السد» حيث غيلان وميمونة، وجه من وجوه الجهد الإنساني المشترك الذي يدخل في صلب الفعل الاجتماعي حراكا ومبادرة .

5 - التأويل :

يعتبر التأويل سبيلا للخروج من دائرة المعنى إلى معنى المعنى بعبارة الجرجاني، ومن المعاني الأول إلى المعاني الثواني، ولذلك يتناول الناقد توفيق بكار أحداث «اللوحة الرافضة» في مقدمة الكتاب من خلال اعتبار مكة «كتابة عن المجتمع الإسلامي في عهد ركوده التاريخي» والبطل «مثال المسلم التقليدي» و«رقص القتي والغناء «صلاة وثنية» ومشهد الكتائب «مثل الحجة تجري من تحتها الأنهار» فهو جنة أرضية «مجددة للأموعة»

والذي ينتهي إليه في تأويله إلى البعث «صورة مجازية تترجم في ذلك الوقت عن فقرة الطلائع المتفتحة من الماضي إلى الحاضر» (20) غير أن المسعدي يبدو أوسع نظرا إذ يجسد مسيرة الإنسان في تدوجه من الحالة الطبيعية إلى الوضع الثقافي ومن المكبوت واللاوعي إلى حالة الوعي والبوح ببناء الغريزة والعقل .

إن الصورة تفتتح على قراءة أنثروبولوجية تتناول رموزها على نحو يفكك مفرداتها بشكل مدرسي مفصل، فكل مفردة ذات مدلول مستقل بذاته، فمشهد الرقص له محموله الرمزي وصورة العري ذات مرموز مختلف والمزامير كذلك والغناء ومفرداته «يسري على يسر» وحركة الرقص والغناء اندفاعا وتراجعا إنما يرسم ما لا يقوله الكاتب تزواجا بين الفتي والغناء بالصوت والحركة وإن تخفى الفعل المباشر، وفي ذلك ما يخرج بالصورة عن الابتذال إلى الرمزية والتجريد، فعلا فلسفيا تتحد

إننا نتأول المشهد الرافض إذن باعتباره صورة ناطقة بالمخزون النفسي للمجتمع التقليدي الذي يحل فيه الجسد موضوعا أساسيا، يفجر أي تجربة وجودية، فكل عنصر من عناصر المشهد يمكن أن تأوله تأويلا حسيا يتناغم مع البعد الفكري والوجودي .

غير أن مقتضيات المعرفة المدرسية توجه أغلب المقاربات إلى ربط «البعث الأول» بالتجارب الوالية في علاقة «حسية متفرجة»، والحق أننا يمكن أيضا أن نصل المشهد الرافض الأول بالمشهد الأخير الذي يرتعي فيه البطل في أحضان المطلق، وهو ما تأوله النقاد مسلكا صوب ينتهي إليه «أو هريرة» بعد استفادته لمخططات الجسد الذي استغرق أطوارا من حياته مختلفة .

إن الصورة في الرواية إذن صورة متعددة الأبعاد، ومتنوعة الأجزاء والرموز، يتجاور فيها فن الرسم والشعر والرواية في تأخ يتج صورة الحياة الإنسانية في مراحلها الأولى حيث تتصالح عناصر الحياة في تناسق وانتظام دون تكلف مقصود فرضه المجتمع فستر الإنسان جسده ليكشف عن غريزته السافرة التي عطلت العقل وحطمت الوجدان .

ولو حاولنا أن نتأول وظائف هذه الصورة المدرسة لأمكننا تحديدها في المستويات التالية :

الوظيفة الفنية : تتمثل في تحقيق الجمالية بتشكيل صورة ترمي إلى الإبداع مقصدا من مقاصد الكتابة، وهو ما ترجمه اللغة في شعريتها، وتزواج الأشكال

الحياة حركة وفعلًا، وشوقًا إلى الوجود ووجدًا به حد الامتلاء، وفي ذلك رفض للجمود والاستقرار، ورغبة في الانكشاف سبيلًا للاكتشاف، وحرصًا على الاكتشاف مسلكًا للكشف، وكلما بلغ الإنسان هذه المرتبة انفتحت له أبواب جديدة في الفعل تخرج به عن المؤلف إلى مغامرة الحياة الجديدة.

إن هذه الوظائف جميعها تخرج عن دائرة المنطوق إلى المفهوم، وتشترع رحلة في كيان النص ورحلة في كيان الكاتب ورحلة في كيان النفس البشرية.

الخاتمة :

إن اللوحة الراقصة حين نفككها تكشف عن لوحات كامنة فيها أو مؤسسة لها، فهي صور شعرية من ماء ونار وهواء وتراب، طرفاها ذكر وأنثى، وعناصرها مزارم وكتيب، وألوانها مصدرها شمس وفجر، وحركاتها رقص وثني موصول بانبعثات النفس وصوت الزمار.

وسواءً اعتبرناها مشهدًا خارقًا من مشاهد الخلق الأول أو مشهدًا صوفيًا أو مشهد انبعثات حضاري، فهي في كل الأحوال لوحة تشكيلية تتسرب منها رائحة التراث الأسطوري، بقدر ما تتسرب من الماضي إلى حياتنا المعاصرة احتفاء بالجسد، وتوافقًا مع فكرة الانبعثات الحضاري.

وجمالية الصورة في نهاية الأمر لا تستخلص إلا من ذلك التعدد في القراءة، ومهرجان الفنون الذي يتزاوج فيها دون تنافر أو تباين، لأن الوجود متناسق من جهة تقارب عناصره المختلفة ألوانًا وأصواتًا وحركة وألوانًا.

غير أن السؤال الإشكالي الذي يظل عالقا في خاتمة التحليل إنما يتعلق بقدر الصورة الفنية على الصمود بمثل هذه التعقيدات والرموز إلى جانب صورة مرئية معاصرة أثرت السهولة والوضوح وسرعة الانتشار؟

ولعل الإجابة تستدعي التحول من نقد الصورة إلى

والألوان في نورانيتهما، وتقاطع الأحوال والأفعال في دلالاتهما، فالثنى في المقام الأول مطلوب وهو من مقتضيات الكتابة الأدبية. ولعل المسعدي قد سلك هذا المسلك مجتهدًا رغبة في توظيف معرفته الفنية وتوظيف قدرته الوصفية ليشكل بالصورة مشهدًا يحاكي رسوم الفنانين إبداعًا وروعة

إن هذه اللوحة الراقصة لو تخيلناها رسمًا بريشة فنان ثم أضفنا إليها لمسات من الحركة والصوت لنطقت بجمالياتها التي سعيًا إلى استصفائها في هذا البحث. أليس الفن مقصدًا كافيًا به تكون المتعة والإطراب ؟ وبه تتحقق أدبية الكاتب وقيمته؟

الوظيفة الرمزية : تهدف اللوحة إلى الإيحاء بدلالات شتى تأولها النقاد على معان مختلفة وقد أومأنا إلى بعضها، وهي في مجملها تنفق في اعتبار «البعث الأول» بمثابة «الولادة الثانية للحدرة» لأي هزيمة بعد أن انقذت فيه وعي المخامرة بمساعدة الصديق (21).

وهذه الرمزية موصولة مباشرة بأطوار الماهية الوجودية في حياة البطل غير أن اللوحة تفتح على الرمز الإنساني عامة باعتبار الاشتراك في المفردات المؤسسة لها، فالفتى والفتاة زوج مفرد في صيغة الجمع إحالة على الإنسان عموماً، وهذا من مقتضيات التزعة الوجودية والإنسانية في أدب المسعدي.

الوظيفة الاختزالية : تحقق اللوحة اختصار الكثير من الكلام فهي بدليل عن التكرار والإطالة، ولقد تجلّى ذلك في ما توصلنا إليه من أبعاد دلالية نطقت بها اللوحة دون طويل عناء وكثير قول. والإيجاز من البلاغة، وهو مسلك قطعه القدامى في إبداعهم وأقره المسعدي، إذ «العربية تكره التكرار والتحليل والإلحاح والفهم الثقيل» (22) وهو ما يقتضي توفر الكفاية التواصلية في المستقبل حتى يفهم ما لا يقال، ويدرك المسكوت عنه إشارة لا عبارة.

الوظيفة الإيديولوجية : وجماعها دعوة إلى

مقرّطاً فيها لصالح المقاربات السينمائية والملمّعيديا حيث أصبحت الصورة مفردة من مفردات الإبداع ولغة العصر التي تكاد تهدد الصورة الفنية وجودا وانتشارا.

خطاب الصورة تنظيراً وممارسة، لأن ثقافة الصورة المعاصرة تأبى مجرد الاحتفاء بأدوات تقليدية في المقاربة إلى استخلاص مفاتيح جديدة، لا يزال النقد الأدبي

الهوامش والإحالات

- (1) سمير سرحان كلمة أولى-مجلة فصول-مصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب-عدد 622-صيف خريف 2003-ص 9
- (2) حسن حنفي: عالم الأشياء أم عالم الصور؟ المرجع نفسه، ص 24
- (3) فوزي الزمرلي: في شعرية حدث أبو هريرة قال- موقع الوائشونوني
- (4) فاطمة الأخصر: خصائص الأسلوب في أدب السعدي- حتمل للطباعة والنشر- ط1- ماي 2002
- (5) محمود طرشونة: حديث البحث الأول- لوحة راقصة -الحياة الثقافية- تونس- عدد 90- سنة 1980-ص 20.
- (6) محمود السعدي السعدي يتحدث عن أدبه-الحياة الثقافية - السنة الثانية-جانفي-فيفري 1970-عدد5-ص3.
- (7) توفيق بكار: أوجاع الإفاقة على التاريخ العاصف- مقدمة حدث أبو هريرة قال- دار الحبوب للنشر-تونس-38-1989-ص20
- (8) محمد القاضي: حديث البحث الأول-ص20.
- (9) حسن حنفي: عالم الأشياء أم عالم الصور؟ ص 24
- (10) عبد السلام السدي: محمود السعدي وإيقاع اللغة -صمن محمود السعدي بين الإبداع والإيقاع - مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع- تونس أكتوبر 1970- ص 16
- (11) فاطمة الأخصر: خصائص الأسلوب في أدب السعدي-ص 44
- (12) محمود طرشونة: الكتابة عند السعدي ومسألة الأحاس -صمن في الإبداع والإيقاع -ص 17.
- (13) فاطمة الأخصر: خصائص الأسلوب في أدب السعدي- ص 104.
- (14) محمود السعدي: حدث أبو هريرة قال-ص52.
- (15) فاطمة الأخصر: خصائص الأسلوب في أدب السعدي- ص 103
- (16) محمود السعدي: حدث أبو هريرة قال-ص51.
- (17) محمود السعدي السعدي يتحدث عن أدبه-الحياة الثقافية - السنة الثانية-مارس/ أبريل 1976-عدد6-ص3.
- (18) عبد السلام السدي: محمود السعدي وإيقاع اللغة -ص23
- (19) انظر: عماد الزواري: الخصائص العلاجية للموسيقى الصوتية - الحياة الثقافية- تونس-فيفري 2010-عدد210-صص: 115- 120.
- (20) عبد السلام السدي: محمود السعدي وإيقاع اللغة -صمن محمود السعدي بين الإبداع والإيقاع -ص 28.
- (21) توفيق بكار: أوجاع الإفاقة على التاريخ العاصف- مقدمة حدث أبو هريرة قال- ص 22
- (22) مصطفى الكيلاني: سؤال «الص الآخر» في أدب محمود السعدي - رحاب المعرفة-تونس- السنة الخامسة-العدد 26-مارس أبريل 2002. ص 61.
- (23) من حديث الأستاذ السعدي إلى مجلة «الثقوة» 1956. المرجع نفسه ص 87.

أسئلة الوجود وهزيمة المعرفة في «حدث أبو هريرة قال ...» لمحمود السعدي

محمد الهادي بوقرة / باحث، تونس

تحفر عميقا لاستجلاء مكان الذات فيما هو حقيقتها الأنطولوجية وتظهرها الكوني الإنساني. ذلك قول أبي هريرة : «وقلت : لم يبق إلا أن أطلب ذاتي مطلقا وما بعثي وأعرض عن المحمول واللاحق والعارض. وكذلك جعلت ساعتني في ساعتني وعزمي في عزمي كالنور يأكل النور أو كالشمع يضيء فيحترق حتى لقد ظننت أن الناس لا يجدون لي أثرا إذ مت. وألح علي داعي الأوسع إلحاحا واقتضاني الصفاء» (172). ففي هذه البرية المترامية الأطراف يتحرك محمود السعدي في سفر دائم مرتددا قناع أبي هريرة الذي يفتح كل خطوة وكل التفاتة وكل وجهة بيت أبي العتاهية :

«طلبت المستقر بكل أرض

فلم أرني بأرض مستقرا»

كما تفتح الصلاة بفاعحة القرآن وهو يبحث لنفسه عن مستقر تأكدت لديه استحالة العثور عليه والوصول إليه، وهذا هو محمود السعدي وهذا هو أبو هريرة كل واحد منهما يتقمص الآخر فاني العصا وهو أكبر من الوجود بلديا وأخراه معا : «خرج أبو هريرة مشرقا فضرب في الأرض زمنا ثم رده علينا بعض قوافل الغرب كثير الغبار فاني العصا فسألناه في رحلته فأبستم

لعلنا متفقون أن الأدب العظيم هو ذلك الإبداع الذي يجدد طرح سؤال الوجود ويعيد تأسيس ثقافة الحقيقة عبر إعادة تأسيس كينونة إنسانية متكاملة. وفي ذلك تكمن دواعي مأساته ويواغت لذته. وهو ما مثله واعتقه الأديب محمود السعدي في «حدث أبو هريرة قال ...» نصوع أدبية جعل عميقها المعاناة وإطالها المأساة وفق عبارته المشهورة وما توحى به من التزام ومن قدر زيزيقي محتوم : «الأدب مأساة أو لا يكون مأساة الإنسان يتردد بين الألوهية والحيوانية وتوف به في أودية الوجود عواصف آلام المعجز والشعور بالمعجز أمام نفسه». وفي إطار رؤيته لحقيقة الإبداع الأدبي وفعله في الوجود، تخير السعدي مواضيع كتاباته واتجه أسلوبا بكرا ترك فيه العنان للكنة اللغوية فنفخ من روحه الفلقة ثورة تسرع لهيب أسئلته في أنفاظه وعباراته التي خرجت من قاموس الحيرة والدعشة في مونولوج ذات لا تستكين إلى قناعة ولا تنتهي إلى يقين بل هي ثورة تنبعث من صميم الذات الحية الباحثة دائما عن كنهها وحقيقتها وتشكلها الكوني اللانهائي عبر كل تلك الشخصيات المختلفة والتي لا تعدو أن تكون أقنعة لتلك الذات الواحدة. إنها ثورة الذات على الذات يكر باطنها على ظاهرها وظاهرها على باطنها بأسئلة ملحة مقلقة

وقال : «لو كنتم عشمتم في مستقبل الدهر لقرأنتم ما سيكتبه ابن بطوطة من خرافات الصبيان . وكان يقول : لقد مائت الجهات الست أو يقول : من ضاعت قبلته فليسر ولا يطلب شرقا ولا غربا . فكأنما ضاقت عنه الدنيا وفاض عنها أو وقع عليها فأفناها» (ص 141).

يبدو للمسعودي وأبو هريرة ذاتا واحدة تتحرك في مدى رؤيوي فكري واحد مبهم المعالم والملاحم هو عين الذات في مشاهدنا الإنسانية الكونية وحققتهما الإلهية وهي في بحثها عن كنهها وعن ملامحها تبدل قصارى جهدها ولكن ليس لها من وسيلة إلى غايتها تلك إلا أن تكون هي الذات والموضوع والعلامة والدلالة والشاهد والشهود في وحدة جامعة بين فردانية وجودها وكثرة شهودها حيث لا يتقدم نظرها ولا يتأخر عن مظهراتها المختلفة المتكاثرة بحيث يكون الوجود قائما وكاملا ذاتا من حيث الوجود وصفات من حيث الشهود ويكون الشهود مظهر الوجود في كماله كما لو أن الشاهد يخلق النظرة والنظرة تخلق الشاهد لا ظلنا ولا نوهما ولكن محض حقيقة قائمة كلما تزايد وعيها بظواهرها ونظمت نيل تجليها تزايدت حيرتها ودهشتها في غلوة كريمة تهيئ أقصى ما يمكن أن يحدث به صاحب هذا الشأن نفسه هو وهم إرواء ظمئه إلى المعرفة اليقينية والوصول إلى الحقيقة المأمولة التي تبقى عنقاء مغرب . وهو ما عبرت عنه شخصية ربحانة التي إن هي إلا نفس أبي هريرة ونفس المسعودي : «قال أبو السعد سألت ربحانة : ما أغرب ما سمعت من أبي هريرة حينئذ ؟ فقلت : لم يكن يغرب وإنما كان كلامه بعيد المدى» (ص 88).

في صحراء هذه الرؤية وفي عسى هذه الرؤيا كان محمود المسعودي يعيد إثارة سؤال الوجود الفرد ويبحث عن معنى للشهود المتعدد موقنا سلفا بأنه لا جواب على الإطلاق وإنما حسبه أن يجد في السؤال نبض حياة وسر وجود وآفاقا كونية رجة ، كل ذلك من خلال جدلية المستحيل والممكن اللذين يتنازعا في الواقع الكوني والإنسان عبر المداوين الزمن والمكان في جدلية عبر عنها المسعودي بإيراد مقولة هولدرلين : «أتعلم على م

حزنك؟ إنه ليس على شيء مفقود من زمن معين يمكنك أن تقول متى كان عندك ومتى ذهب . وإنما هو على شيء لا يزال حيا قائما فيك . هو عهد أسمى من عهدك الحاضر تطلبه ، هو عالم أجمل من عالمك هذا .

بهذا وانطلاقا منه يتبين أن الإنسان ، بل الأنا الكلية لا يستوطن كونه بل هو المتغي طوعا وكرها في طرفي الوجود الأزل والأبد اللذين يتنازعا في سر قيومية الوجود ونور الشهود فلا هو مفارق للوجود ولا هو ملتحم بالكونية بل هو في صراع دائم هو صراع الأنا الكلية فيما هو واجب وجودها وضيق مستحيلها ومطلق محتمها .

من هذا الوجود الموصول والحيرة المتسعة والأسئلة المتشابكة في تكاثرها واختلافها يدعوننا محمود المسعودي بلسان وأحوال أبي هريرة ، الذي يتحد تحت جلده وفي عياله كل شخصيات هذا الأثر الأبداعي ، فيدعوننا إلى معاودة الفخ المرة بعد الأخرى في رماد كونيتنا وإذكاء لهيب وجودك المقدس . ذلك توقيع في التمهيد لكتابه «حديث أبو هريرة» قال : «... : «هو دعوة إلى إحياء نارك فإن لم تجها لمن رماد فقد مات وبطل همك به» ويقترح عليك في عبارته الماكرة حيث يقول : «فأعلم أنه ليس في نظري أطراف من جدلة القديم» فهو بذلك يعيدك إلى الوعي بمنفك الذي يسمع الوجود الأوحده والكونية المشتتة في تكاثرها وتباينها حيث سجنك هو حقيقتك أدركتها أم لم تدرك وحيث المعرفة لا تتعلق إلا بالأسرار ولا سر إلا وهو جوهره من كثر القدم وما المستقبل والأبد إلا وعود وآمال إذا لم تجزم بها النفس لم يؤلها عدم الوفاء بها وعدم إنجازه . والمتعة كل المتعة واللذة كل اللذة في فض بكارة الأنغاز وإخراج أسرارها . ألا ترى أن المستقبل لا يثير فضولك بقدر ما تثيرك الرغبة في كشف مكتونات القديم الذي أنت لغزه الأكبر بل لغزه الجامع ؟ . وأنت إذا رأيت لشجرة ذاتك ثمرة راودتك الطمأنينة ولو ربحا قصيرا . وفي الحديث الشريف ما يؤيد ذلك كقوله عليه الصلاة والسلام : «من عرف نفسه فقد عرف ربه» . وأنت لا أسير حقيقتك

مكبل ومحكوم عليك بالإعدام مع تأجيل التنفيذ ولا يحرك إلا المعرفة ولو نسبيا. ولهذا ورد في الحديث الشريف : «الولد سر أبيه» وورد أيضا : «لا يؤدي ولد حق والده إلا أن يجده مملوكا فيعتقه».

«حدث أبو هريرة قال...» ثمرة يانعة في شجرة ثقافتنا العربية الإسلامية بكل فروعها كتابا وستة ومدونة صوفية وأدبية عامة. وهو ما يعطي هذا الأثر الإيداعي موقعا خاصا وفريدا في ثقافتنا خاصة وفي الثقافة العالمية عامة. «فحدث أبو هريرة قال...» يفتح أفقا جديدا ومسلكا إبداعيا متفردا بإزاء «حي بن يقظان» لابن طفيل و«رسالة الغفران» للمعري ومعراج السهروردي و«الكوميديا الإلهية» لدانتشي و«هكذا تكلم زرادشت» لنيثشة. وفي حديث إذاعي سمعت المسعدي يجب على سؤال يتعلق بتأثره بوجودية سارتر وكامو معاصريهما قال: «إنني تأثرت بما تأثروا به».

ولعل أبرز ما يبدو أن المسعدي قد أعاد طرحه في أثره المتميز هذا هو تلك الشطحات الصوفية لدى أقطاب مذهب وحدة الوجود من أمثال الخلاج الفاضل : « ما في الجية إلا الله » وابن سبعين صاحب «كتاب ألبا العارف » وأبي يزيد البسطامي الذي ما تزال تتردد شطحاته : « سبحاني سبحاني ما أعظم شأنني » والذي ذكره أحدهم بموقف الحساب فقال : « يثبت وجودي ثم يحاسبني » والشبلي. الحسبي سأل أحدهم عن حاله فأجاب : « مات » الشبلي لا رحمه الله . هؤلاء وأمثالهم الذين خرجوا من دنيا الأنعام الفسالة وأعرضوا عن جنات نعيم الزخارف وفردايس الأنهار والظلال والقطائف وأقاموا

بين فان وياق وجامع بين الحالين في جهنم المعرفة، في
جحيم جمرها المعاني والأسرار اللطائف.

بهذا الوعي الدافع رأساً وقهراً إلى إعادة السؤال وإعادة تأسيس الكيان طوعاً وكرهاً نرى أنه لا مناص من هذه الثورة التي تتمثل في صميم الذات الإنسانية تتشرب نور وجرم لهما المقدس في كل ما حولها ولا إرواء تعطشها إلى المعرفة الذي طوحت منه أرض القلوب كلما توهمت معرفة حسيها ماء فتكشف لها عن سراب بقية الكون كله تحت شمس الوجود الملتهمية حتى إذا جاءه أحد لم يجد شيئاً «وجد الله عنده فوفاه حسابه» ولا أحسبه إلا حساب خسران وهزيمة مثقال متحرقاً بحيرة النبي الأعظم القائل : «اللهم زدني فيك تحيراً» وحيرة أصحابه الذين تبعوا آخر قطرة من معسول شرابه من مثل أبي بكر القائل : «العجز عن الإتيان إدراك» والبحث في ذات الله إشراك» وعمر بن الخطاب القائل في دعائه «اللهم إيماناً كأيمان العجائز» إلى من يلي الصحابة من تابعين وتابعين ومؤمنين وحتى الذين يثاروا جمر السؤال في سقر الحيرة «وما أدراك ما سقر» لا يتقي ولا تذر * لواح ليشر * عليها تسعة عشر» (المندوب 27 - 30). وفي الحديث «القلب ابن آدم أشد تقلباً من القدر إذا استجمعت غليانا» وأيضاً : «منهومان لا يشبعان طالب علم وطالب دنيا ...»

ولعل السعادة كل السعادة في دوام السير إلى غاية
لا تدرك استثناسا بما قاله المسعدي في السد على لسان
غيلان : طولاً تكون الطريق طريقاً حتى تكون بلا نهاية
.. فلنظل ولتطلب غريبتكم في صحراء الأسئلة ...

وظائف الأسطوريّ وأبعاده الفنيّة والدلاليّة في «مولد النسيان وتأمّلات أخرى» لمحمود المسعدي

زار حثّوبة / باحث، تونس

مدخل :

عقد محمود المسعدي في «مولد النسيان وتأمّلات أخرى» محاورّة طريقة مع جملة من العناصر الأسطوريّة المتّصلة إلى أصول ثقافيّة مختلفة والقابلة لثني ضروب التصنيف. وقد استطاع من خلال الأساطير المتعدّدة الأسطوريّة المستعملة في سياقات مختلفة من تأملاته أن يؤدّي عديد الوظائف وأن يفتح دلالات تتجاوب ونظيرته إلى الوجود عامّة وإلى الأدب خاصّة. وقد ارتأينا تصنيف الوظائف التي تنهض بها المادّة الأسطوريّة في الأثر إلى : وظيفة فنيّة وأخرى فلسفيّة وثالثة حضاريّة.

1. الوظيفة الفنيّة :

لم يكف محمود المسعدي في «مولد النسيان وتأمّلات أخرى» بالمحافظة على جزئيّات المادّة الأسطوريّة في أصولها القديمة المنزّعة، بل سعى إلى تطويرها حلّفا وإضافة وتحويرا من أجل تطويرها لمقتضيات السياق الأدبي للأثر ولما قصده الفكريّة ولروايته للأدب عامّة (1) فقد تصرّف المسعدي في عناصر المادّة الأسطوريّة فأعمل فكره فيها وقرأها في ضوء حاضره وفي ضوء اتجاهه الأدبي والفكري. وحاول بالتوازي، مع ذلك خلق عناصر أسطوريّة ناشئة من وحي فكره وخياله. ويمكن حصر تجليات الدلالات الفنيّة في بعدين : الأوّل تفكير في الموروث الأسطوري الإنساني

عامّة والعربي الإسلامي خاصّة والثّاني المساهمة في خلق الأسطوريّ أو ما يضارعه شكلا ومضمونا.

1.1. قدّير التّراث الأسطوريّ وأبعاده :

يختار محمود المسعدي في «مولد النسيان وتأمّلات أخرى» كما مرّ بنا سابقا، مادّة أسطوريّة كثيفة ومتنوّعة. إلّا أنّ غاية المسعدي من عرضها لا تكمن كما سبق أن ذكرنا في التعريف بها أو في تزيين كتابه بالقصّ والمفردات الأسطوريّة، فتلوّك غاية أصحاب المعاجم والموسوعات المختصّة في مجال «الأسطوريّات»، بل تتعلّق، على وجه الخصوص، في مسألة عناصر تلك المادّة وتقديم قراءة لها. فالأساطير والزّموز الأسطوريّة تحيل في ذاتها على مرجعها الأسطوريّة. بيد أنّ المسعدي يحلّوها في السياق الذي ترد فيه بدلالات إضافية مقصودة لا تخلو من مقاصد بعيدة. فقد استند المسعدي إلى أسطورة «بروميثيوس» (2) في آخر التأمّل الأوّل: «هيّهات أن يطلق برومي من أصفاده، يامدين» (3) ليشير على لسان «ليلي» إلى استحالة تخلّص الإنسان مطلقا من قيود العقل، وإلى استحالة تجاوز حدود المألوفة البشريّة، فالإنسان، في نظره، وفق تأويل أسطورة بروميثيوس اليونانيّة يجاهد من أجل البقاء والخلود. وتلك فلسفة إنسانيّة بحث المسعدي بواسطتها عن فكر إنساني من خلال طرح قضية الوجود.

لقد استطاع المسعدي أن يحول أصفاد «بروميثوس» من الدلالة المرجعية (عقاب «زيوس» (*) Zeus له (3) إلى الدلالة الأدبية المتمثلة في إنشاد الإنسان مطلقاً إلى سلطة العقل. كما قرأ المسعدي في سياق التأمل الثاني نفس الأسطورة في ضوء رمزية الشرق. فانتهى إلى أن تكون الشرق وطمانيته أو خلوه ليست صادرة عن جهد الصراع والمقاتلة مثلما هو الحال مع «بروميثوس» الذي حاول معالجة قيوده، فتلك مجاهدة لا تخلو من تصنع، وقصدية، بل «هبة الوجود المطلق للحَيِّ الطمأنينة والسَّعة والروح» (4).

ويواصل المسعدي تعليقه على المادة الأسطورية في «التأمل الثاني» «المسافر» حيث أبان عن اختلاف طمأنينة الشرق عن طمأنينة «أبولون» في الأسطورة اليونانية (5). فإذا كانت طمأنينة «أبولون» ناشئة عن قوّته وشجاعته، فإن طمأنينة الشرق صادرة عن «القرار الأعظم، قرار واجب الوجود» (6) إنها طمأنينة وليدة سنة كوثية إلهية.

يعقد المسعدي من كلّ ما تقدّم مقارنة بين محتوى الأسطورة المرجعية والمضمون الذي يحيل عليه الشرق في نصّه. مكّنه بيني سمات أسطورية للشرق، وهي الإطلاق والشكوك ومحاور الزمن، على أفاضل أساطير مرجعية صريحة. إنه يهدم صرحاً أسطورياً قديماً [بزنطس صرحاً] ذا طابع أسطوري ناشئ.

لقد تدبّر المسعدي المادة الأسطورية الواردة في التأملات الثلاثة فأعاد كتابة بعض الأساطير من خلال التصوّف في بعض عناصرها أو في مضامينها ومقاصدها. وفي هذا السياق تعامل المسعدي مع أسطورة الخلق والتكوين تعاملاً فنياً. محافظ على بنيتها الحديثة. وغير، في مقابل ذلك، بعض العناصر المتصلة بالاطراف الحاضرة وبمجة الخلق وبالأبعاد الزمنية المتعلقة بحدث الخلق مطلقاً فلتن مثلت أسطورة الخلق لدى مختلف الثقافات والشعوب حدث التأسيس الأوّل للحياة البشرية، فإنها بدت في نصّ «مولد النسيان» مؤسسة لحقيقة ماقصة هي حقيقة الموت، حقيقة شقاء الإنسان الأزلي. وقد عثر المسعدي عن هذه الحقيقة بأسلوب ساخر، استحاله من خلاله المقدس (الإله سلهوى) إلى مشهد يثير الضحك والاستهزاء، «فسلهوى» إله ضعيف يتجسّد في شكل بشر، تتناول عليه الأرض: «وإنما أنت الجبان يفرّ من القتال، ويقول فرّمني، فأنا القاهر

الغالب» (7) وغتفره، فلا تقيم لقداسته وزناً ولا منزلة: «ثم انفجرت، فغضت على سلهوى نثاء» (8).

بالإضافة إلى ذلك، عمل المسعدي على تغيير محتوى أسطورة الخلق وحبوط آدم وحواء إلى الأرض من أجل الاستجابة لمفصله العالم المتمثل في إثبات حقيقة مأساة الإنسان التي تبدأ مع الوجود وأزلية الموت، وعجز الإنسان عن الخلود لا يعزى في الأسطورة الأدبية الواردة في التأمل الأوّل إلى عصيان أمر الإله وإتياع هوى الشيطان، بل إلى نقل «صورة الثور بما فيها من طين» (9). فكان الإله «سلهوى» هو المسؤول عن حبوط آدم وحواء إلى الأرض: وتظهر من هنا الصورة الساخرة «للخالق الغي» الذي لا يعلم ما يفعل. كما يظهر أيضاً البعد الفني. من إيراد أسطورة الخلق في نصّ «مولد النسيان»، فقد انفتح التأمل الأوّل من خلال قصة الخلق على الهرل قصد إمتاع القارئ وتقريب العالم المفاوق منه.

وهكذا يتّضح لنا أنّ محاكاة المسعدي لبعض عناصر المادة الأسطورية محاكاة ساخرة تنهض على الانطلاق من المرجع أو الأصل لتقرّره في ضوء السياق الأدبي للأثر وفي ضوء السياق الفكري لصاحبه.

2.1. خلق الأسطوري.

استند محمود المسعدي -كما مرّ بنا سابقاً- إلى تراث أسطوري متعدّد الأصول والأنواع في «مولد النسيان» وتأملات أخرى. فقد انطلق من قصص ورموز أسطورية، فحاكى بنيتها ومحتواها من جهة، وغير. بعض عناصرها تطويعاً للسياق الأدبي ولقاصده الفكرية من جهة أخرى. إلّا أنّه انطلق من التراث الأسطوري الإنساني لبني أساطير أدبية وموزاً أسطورية أو ذات طابع أسطوري. من ذلك مثلاً أنّه استعمل نماذج أسطورية قديمة كالبحث عن الخلود أو العود الأبدي منوالاً ينسج عليه أساطير يبحث أبطالها عن عين الحياة، وعن الشكوك الأبدي وعن طهارة الأعماق الأدبية. فأبطال المسعدي في تأملاته الثلاثة (مدِين والمُساوِر والسندباد)، قد تمجّل، في مستوى رمزيها، على أبطال أسطوريين بحثوا عن الخلود من زوايا مختلفة كذي «القرنين» الباحث عن عين الحياة و«كجلجامش» الباحث عن نبات الحياة.

2. الوظيفة الفلسفية :

تمثل الوظيفة الفلسفية محصلة التفاعل بين المادة الأسطورية والسياق الأدبي في تأملات المسعدي. وللاهتمام بها مسوغان : مسوغ خارجي وآخر داخلي.

أما المسوغ الخارجي فيتمثل في كون الأسطوري -قصصا أو رموزا- اضطلع لدى الشعوب القديمة والحديثة بوظائف شتى، فهو، عندهم، الدين والأخلاق والفلسفة والأدب. واستطاع الإنسان من خلاله أن يستوعب تناقضات الوجود وأن يعبر من خلاله عن القضايا التي تؤرقه كالحياة والموت وعلاقته بالآلهة وبالقوى اللامتوقعة.

ويتمثل المسوغ الداخلي للاهتمام بالدلالات الفكرية في «مولد التسيان وتأملات أخرى» في اندراج هذا الأثر مثل سائر آثار المسعدي الأخرى ضمن التأملات. فالكتاب مثلما ذكر صاحبه عبارة عن: «تأملات ثلاث [كلها في الأصل] احتلمت في اللون والصبغة وجمعت بينها وحدة المبدأ فالتصّب» (11). وبذلك يكون الأثر حاملا لرؤية فلسفية تتعلق بالكون والإنسان. وتتجلى من خلال مسيرة الأبطال وقصصهم الوحشية.

لقد أرباب تصنيف الدلالات الفكرية التي أفرزتها المادة الأسطورية أحصوا في ثنابا التأملات إلى دلالة تنصل طرح قضية الوجود أو الكيان ودلالة يتولى المسعدي من خلالها تقديم قضية المعرفة من وجهة نظر فلسفية فما منزلة الإنسان في الكون من خلال التأملات الثلاثة؟

1.2. منزلة الإنسان في الكون :

يطرح محمود المسعدي في «مولد التسيان وتأملات أخرى» قضية الوجود والكيان. وقد بدأ الإنسان تمثلا في أبطال الكاتب (مدین ولسافر و السندباد) مرواحا بين الخضوع إلى سعة الزمن الخطي المفضي إلى الموت، وبين الترقى إلى زمن دوري نهايته هي بداية حياة جديدة، وهو زمن أبدي يقود إلى الخلود. ولقد وعى أبطال المسعدي -ولا سيما في التأمل الأول - بالزمن وعيا مأساويا حادًا. فاعتنق مدین بأن الزمن يجالس عليه، وعلى الإنسان مطلقا، فاعلية قهره. فيقضي بفعل حركته التي تقضي الإنسان وتبيده على الأحلام والآمال، وتفرق بين الأرواح والأجساد. وهذا ما

لقد قطع كل بطل من أبطال التأملات رحلة رمزية في المكان والزمان، وصادف أهوالا وإثابة توتر، واطلع على عالم سماوي مطلق لا يسوده الزمان الخطي العادي. فتجاوز بذلك المنزلة البشرية، وارتقى صعدا إلى أفق مقدس مفارق ولبد اللانهاية والإطلاق تتجلى فيه الآلهة والأرواح. إلا أن كل بطل يعود من حيث بدأ. فرحلة أبطال المسعدي -مثلها مثل رحلة أبطال الأساطير الباحثين عن الخلود- دائرية البناء.

لقد اتضح لنا - بعد دراسة القصص الأسطورية الأصلية التي تحمل على أسطورة البحث عن الخلود وبين الأساطير الأدبية الناشئة عن منوالها - أن محمود المسعدي اتخذ الأساطير المرجعية المتعلقة بالبحث عن الخلود منوالا ينسج عليه أساطيره الأدبية الشخصية، فقد استند إلى بنية قصصية أسطورية قديمة لبني أساطير جديدة من وحي فكره وخياله. وبذلك لا يستدعي صاحب التأملات الثلاثة التراث الأسطوري فحسب، بل يحاوره ويضيف إليه فكان النص الأدبي عنده مجال إبداعى ينشئ فيه الأديب قصصا تضارع من حيث الشكل والمضمون، القصص الأسطورية. فهل اكتفى المسعدي بخلق الأساطير أم تعادها إلى خلق الرموز الأسطورية المتنوعة ؟

لم يكتف المسعدي في التأملات بحزن أساطيره الشخصية بل خلق أيضا رموزا ذات طبيعة أسطورية تتعلق بأسماء الأعلام وبالقوى اللامتوقعة وبالمكان وبالأشياء. فالناظر في التأملات يشهده غلبة الطابع الماورائي المقدس المحيل على عالم مفارق للعالم العادي البشري. وهذا ما يجعل بعض المفردات اللغوية تخرج عن دلالتها المباشرة لتفيد دلالة رمزية عميقة تقطع مع العادي، وتفيد معاني أسطورية، فتسمية أبطال المسعدي ليست دالة على بشر عاديين بل على مخلوقات طالقة من حدود الزمان والتاريخ، وينطبق هذا القول على كل من «مدین» و«فرجهاد» و«السافر» و«السندباد» (10).

كما يفتح نص المسعدي على عالم الآلهة والقوى اللامرئية فللمح في التأمل الأول حضور الآلهة «سلهوى». فقد بدأ «سلهوى» خالق العالم والإنسان ويسكن فضاء غريبا مقدسا لا يقربه بشر ولا يحسه فعل الزمن.

حصل فعلا مع «مدین» و«أسماء» إذ سلّهما أحلامهما وقتل الفجر في نفسيهما. وفعل الذکری أمانة عجز ودلیل فناء وقد عبّر «مدین» عن حقيقة الزمن بقوله: «ولیس أشد من الزمان یسخر منك وأن تموت وتبقى حیا وأن تهمس الشاعرات إليك في كل لحظة أنا التصلیل والمخدعة... ولقد دلست علي الدنيا من سرّ العشرین یا لیلی» (12) ولما تیقن مدین من ارتباط الزمن بالفناء أعلن نغمته عليه. وأصرّ علی ضرورة تحدیه وإيقاف حركته: «لا بدّ من كسر الزمن أو تشویش دوالیه حتّى یختلط ويهذی كالسكران طوعا وكرها» (13). وقد مثل تحدی الزمن ومصارعته من أجل الحیاة الأبدیة منطلقا لخروج مدین من حدود المنزلة البشريّة إلى منزلة أخرى مفارقة نذكرنا بصفتها بعض أبطال الأساطیر القدیة.

بدأت مسيرة «مدین» الوحودیة من لحظة وعي مأسویة بالزمن. فقام بعدها بالعروج إلى عالم الغاب لتتأكد قناعته بضرورة مناصرة الحیاة ومصارعة الموت تمثلا في الزمان بعد أن أطلع علی عالم الأموات وعلى صراع الأرواح مع الزمن. فأصرّ علی «حذف الزمن ممّوّ» نجبة» (14) لیمثّلن كیاه. فقد حصر همه كله في مفارقة عبء الموت، وجعل: «كل مريض وكل مرض سیب إلى ذلك» (15).

إن صراع مدین مع الزمن والموت وجه من وجوه صراع الإنسان مطلقا مع القوى اللامنظورة التي تتحكم في مصیبه ووجوده، وتجعل كیاه مشروعا غیر مكتمل بفعل ضرورة الفناء والموت. فالصراع مع الزمن قضیة کلیة تؤكد حقيقة عجز الإنسان أمام القدر وأمام المصیر. ولئن ددت مسألة جوهریة في التراث الأسطوري، فإنها تغدو في التأمّلات محور اهتمام الکاتب ومیشغل الأبطال علی اختلافهم.

إلا أنّ الوعي التراجيدي بسلطة الزمن وحركته قاد أبطال المسعدي في مولد «النسیان وتأمّلات أخرى» إلى نشدان الأزمان أو المطلق باعتباره نغما للحركة وللبذل وللنقاء وعیشا في زمن دوری لا یثقی ولا یثقی. وقد عبّر الأبطال، كل بطريقته، عن هذا الأمل في الخلود ومعانقة الحیاة الأبدیة. فأتخذ «مدین» عقار الخلود لیلغ حیاة سمریة. یقول: «إنما أنا قاتل ظلّا فزمانا وموتنا فیبلغ سرمدا وخلودا» (16) وطلب المسافر في التأمّل الثانی الطمأنیة والسکون بعد أن سافر وأمعن في الحركة والجحوس، وأسلم «السنباد» نفسه إلى: «ما وراء الحیاة

وإلى الطهر» (17) بفعل الرحلة البحریة المطلقة الطالقة من حدود الزمان والتاریخ.

إن طلب الخلود في الکتاب مطمح أبطال المسعدي ومنتهی أملهم في الوجود. به یتحقّق الکیان الکامل، وبه وحده یتجاوز الإنسان مهزلة الصراع بینه و بین القوى الغیبیة.

یتضح ممّا سبق أنّ المسعدي تناول في «مولد النسیان وتأمّلات أخرى» قضايا فکریة فلسفیة تتصل بوضعیة الإنسان عامّة في الکون، ویسعه إلى تحقیق کیاه وسط أطراف أخرى تفوقه قدرة وفاعلیة. فقد افتتح المسعدي في کتبه باعتماد التراث الأسطوري علی مسائل أرقت الإنسان ولا تزال تؤرق کالموت والخلود. وولد منها المسعدي دلالة فلسفیة عميقة إذ طرح من خلالها قضیة تراوح الوجود والکیان بین النقص والاکتمال و بین حدود القدرة ومطلق الإرادة

2.2. سبیل المعرفة الکاملة :

طرح محمود المسعدي من خلال حضور المادّة الأسطوریة المنزوعة مسألة المعرفة. ففسره أبطاله متراوحة بین الاعتداد بالکلی سلطان العقل وتألیه، و بین الاصطدام بحقیقة محدودیته، وبضرورة البحث عن معرفة جدیدة عبر مألوفة. فقد نزل «مدین» في سیاق التأمّل الأول «أرضا مسترخیة لحناء» (18) تتقدم فیها مظاهر الحیاة والنماء والحضارة، ویطلب علیها الذلّ والفقر، ویسيطر علی أهلها الخاضعين ساحرة غریبة الشان، یظنّ أهل البلاد أنّها تحیی وتمیّت، وتتطنق بالحکمة الإلهیة ففقدوها وأسلموها إليها أمرهم. لكنّه عزم علی أنّ یعبّر صورة هذا المكان الموحش البدائی الذي ینائر أهله بالطبیعة ولا یزثرون فیها، یتقبّلون الموت علی أنّه ظاهرة یومیة. أتخذ «مدین» من العلم تمثلا في الطبّ وسیلة مقاومة. فأرأسی مارستانا یداروی فیه مرضاه. یتلقّهم من برائن اللعل و«رنجها» الساحرة. فقد ناصب «رنجها» العداء وقطع عنها أهل بلاد الموت، ودعاهم إلى الاعتداد بقدرة العلم والطبّ علی «محق الأمراض وإحیاء الموتی» (19) بل ذهب مدین إلى أبعد من ذلك: فزعم أنّ الطبّ قادر علی صنع عقار یضمن للإنسان الخلود. ومضى في مشروعه، فبأن له سرّ ترکیب الدواء،

إنَّ السَّكُون عند المسافر والطَّهارة عند المسعدي وسيلتان لتحقيق المعرفة التي لا يتسرَّب إليها الشك مهما بدا فعل الزَّمن عاتياً مدقراً. فالمعرفة المنشودة عندهما طالقة من حدود الزَّمان ومن حدود التَّسَيَّة.

يتبيَّن بما سبق أنَّ سبيل المعرفة عند أبطال المسعدي تتراوح بين الاعتداد بأسطورة العلميَّة ممثلة في قدرة الطَّبِّ على صنع دواء الخلود، وبين التعلُّق بالقوى الفارقة كالسحر لتحقيق المستحيل وبين طلب المطلق. ويذكرنا اعتماد المسعدي هذه السبل في أدبه بجملة الخصائص التي ينهني عليها الخطاب الأسطوريَّ عامة كمفاهيم الحقيقة واللازمان...

3. الوظيفة الحضارية :

لئن استلعى المسعدي في «مولد النسيان وتأمّلات أخرى» أساطير التراث ورموزه، فإنَّه تجاوز مثلما سبق أن ذكرنا مجرد النقل الحرفي إلى تطويع المادة التراثية لمقتضيات الشيق الأدبي فأكسبها دلالات متملّدة تستجيب لفكره ولروايته الأدبيَّة. ويمكن حصرها في حائتين: تتعلّق الجانب الأوَّل بالتفسير عن مشغل عصره وبيئته والكشف عن سعي المسعدي إلى بنات الهوية الثقافيَّة العربيَّة أمام التحدّيات الحضاريَّة التي تقفها الثقافات الراجعة مع الاستعمار وأمام التحدّيات الداخليَّة المتمثلة في وضع الثقافة العربيَّة عصر تأليف الكتاب (26).

1.3. المسعدي وعصره :

حاول محمود المسعدي من خلال اعتماده العناصر الأسطوريَّة المتنوّعة أن يصرِّو مشاغل عصره تصويراً فنياً لا يخلو من دلالة. فالتراث الأسطوريُّ الحاضر في تأمّلات الكتاب متراوح، شأن عصر المسعدي -بين التّعبير عن الموجد والتّعبير عن المنشود. ولقد عبّر الكاتب عن هذه الفكرة في سياق الكتاب باعتماد أسطورة «بروميثيوس» اليونانيَّة: «يهات أن يطلق بروميثي من أصفاد» يامدين» (27). فالمجتمع العربي عموماً والمجتمع التونسي، على وجه الخصوص، مكبّل وقتها بأغلال الاستعمار والتّبعيَّة، ويخوض صراعاً مريراً ضدَّ الآخر وضدَّ نفسه. ونجد في تأمّلات الأثر وفصوله ما يشي بفكرة الصّراع هذه.

«فرَّبه عقاراً يحنَّط الجسد الحيّ، فيخلِّده كالومياء» (20) يعكس كلام مدين هذا إفراطاً في الثِّقة في الطَّبِّ والعلم. فالطَّبِّ يجعل الخلود - وهو من سمات الإله - مطلباً يمكن التحقيق للبشر إذا توفّرت العزيمة، واشتدَّ الإصرار. ويشي موقف البطل من العلم والطَّبِّ بطابع أسطوريّ. فمعلوم أنَّ الأسطوري يتجلّى في شكل رؤى علميَّة، يصحح العلم بمقتضاها، حقيقة مطلقة تكفل للإنسان التَّحكّم في ظواهر الكون ما خفي منها وما ظهر.

لأنَّ مدين سرعان ما أيقن أنَّ العلم عاجز عن تحقيق الخلود. فالتَّوَهُد يخفف العلة ولا يقضي عليها كلياً. لذلك كره أن: «يرقع المرُضون حياتي ويروموا صحتي بدوائِي. وإني لأهَمُّ بالتَّوَهُد أن أشربه. فإذا هائز يهزأ من عجزِي، وصوت يردّد علي سمني: ترى أنكوي الحياة كاملة كالمرت؟ أم لا تكون إلا من الناقص المختل. يرفع ويُرْمُ رقعا ورماً حتّى أكاد أجن» (21). بعد أن فشلت محاولة البحث عن المعرفة من جهة العلم والطَّبِّ، غيّر مدين وجهته صوب السحر والمعرفة اللاعقليَّة. فصحب «رغبهاده الساحرة طلياً لسر الخلود. إذ هي «تسّمك همس الغاب وسم الأشجار والمياه» (22) وتغلفني صها بين لحن تركب دواء الخلود وتحقيق النسيان الأبديّ رغبتي معارضة «ليلي» ومعاداته السابقة لغير المعرفة التعلّميَّة.

لقد تعلّق مدين بالسحر شأنه شأن شهباز الحكيم في مسرحيّة شهرزاد (23)، فلم يحقّق له نصراً على الموت. فرَّكب العقار وما تحقّق له الخلود المزعوم. فإذا الموت مصير «مدين» مثلما هو مصير جميع البشر على حدِّ السَّواء.

لأنَّ المسعدي تجاوز في التأمّلات الآخرين «المسافر» و«السندباد والطهارة» محدوديَّة العلم والسحر. فقد طلب أبطال المعرفة من جهة «البصيرة المصيرة القاسية على كل غموض وظلام النّافية أثر كل خافية وإيهام» (24) إذ تجاوزوا الزَّمن وطلبوا المطلق واللازمان والأمعقول. فالمسافر يتوق إلى الإطلاق من حدود الزَّمان كالشرق اللّاحق بالسماء والسالك كالترخام. لقد تجاوز المسافر والسندباد الحركة الحسيَّة الحاصلة في مجرى الواقع والتاريخ ونشلاو السَّكُون والطَّمأنينة والطَّهارة الأبديَّة. وهي جميعاً «القرار الأعظم: قرار واجب الوجود، قرار الكون وإدعا إلى سنه في اكتفاء ورضى» (25).

فمدني في إطار التأمل الأول - وهو طيب عالم- يجاهد من أجل إثبات قيمة العلم وجدواها أمام سلطة السحر التي يمثلها حضور «رجعاده» الساحرة وأمام خنوع أهل بلاد الموت واستسلامهم للعلم وللمرض ولقدر «رجعاده» المحتوم وللموت عذر «مدني» اللدود.

لقد قاتل مدني الموت وناصر الحياة من أجل تحقيق «مشروعه» أو طموحه المتمثل في نفي الزمن وإبادة الحركة وتحول صورة قضاء بلاد الموت إلى قضاء يحلو فيه العيش وبطبيب ويستقيم. إنه يؤد بعث الحياة من جديد في نفسه وفي القضاء وفي غيره.

ولا شك أن التأمل الأول مثله مثل التأملين الآخرين يمكن أن يحمل على أسطورة الموت والانبعاث. ذلك أن عناصر هذه الأسطورة حاضرة في الأثر، ويظهر ذلك في الحوار الذي يعقده الكاتب -كل مرة- بين «مدني» ورمز المادة وأسماء» ظله رمز الروح» (28). فقد عبر المسعدي من خلال الحوار عن رغبة الطرفين في تحقيق «العدد والوحدة في عالم مفارق منشود بقول مدني لأسماء : «ألا تقرين أحذثك عن مستقبلنا الماضي» (29)

إن افتتاح أبطال المسعدي على المستقبل المشهود يكلفهم عن رغبتهم في تجاوز مظاهر المعجز والاحباط والتفرد. فقد كره المسافر في «التأمل الثاني» سكوت الشرق وتاق إلى الحركة والجور، وصجر السندباد من أعمال البشر المندسة، وطلب وجوداً آخر عبره رمزياً بفعل الإبحار : «إلى ما وراء الحياة إلى الظهر» (30). وتتجلى هذا التوق إلى المنشود وتجاوز الوجود للمنحط والمتأزم في التقابل ما بين الفضاءات. فأبطال المسعدي ينشدون الخروج من أطر مدنية منحطة إلى أطر أخرى مقدسة منشودة تحيل على حياة أخرى مثالية. فالتأمل الأول قائم على مفارقة بين «شجر «مدني» من البيت والمراستان وانشداده القوي إلى الغاب وما يكتننه من مظاهر الغربة والعجيب. في حين يقطع السندباد في التأمل الثالث مع الأرض رمز «الذنس والعار»، ويطلب الإبحار رمز تطهارة الأعماق.

إن العالم المنشود الذي يتوق إليه أبطال المسعدي يشكّل في جانب منه - وإذا ما تأزلناه رمزياً- حلم التقدم والتطور الذي سعى إليه المثقف العربي عامة والمسعدي خاصة من

خلال طرح سؤال التهضة: الشهير: كيف السبيل إلى تقدّم العرب؟ فقد تولى محمود المسعدي طرح هذا السؤال ضمن أفق إنسانيّ شامل. فجعل قضية «مدني» و«المسافر» و«السندباد» مفتوحة على كل أشكال الصراع التي يخوضها الإنسان في مطلق التاريخ من أجل «تأصيل كيانه» وتحقيق أحلامه وإعادة ملحة الخلق المقدسة في زمن حديث وفي فضاءات حديثة.

2.3. الهوية الثقافية وإشكالية الأصالة.

تتميّز المادة الأسطورية في «مولد السيان وتأمّلات أخرى» بالتنوع إذ ترجع إلى أصول ثقافية عديدة. فنسب بعض عناصرها إلى تراث عربي قديم، ويعود بعضها الآخر إلى تراث يوناني أو إنسانيّ شامل. فقد ألّف المسعدي في تأمّلاته الحدود ما بين الثقافات من أجل كتابة نصّ جمع يعاود شتى الثقافات، فيستلهم منها عناصر تراثية أسطورية

لقد استند الكاتب في التأملات الثلاثة إلى تراث عربي لا يخلو من سمات أسطورية. فاستدعى منه أسماء أعلام تاريخه «كمدني» و«السندباد» و«أسماء» و«إيلي». وحملها دلالات حبيقة شاملة تتصل بالإنسان في مطلق التاريخ. إذ يعالج من خلال رمزية شخصيتي «مدني» و«السندباد» قضية طموح الإنسان إلى تحقيق الخلود وتجاوز سلطة الزمن وحمية الموت والفناء. فمسيرة «مدني»، على سبيل المثال، يمكن أن تذكر القارئ على الصعيد الرمزي، بصراع الإنسان الأزلي من أجل البقاء رغم المتبذات والعوائق المريّة والأمريّة. وتصبح هذه الشخصية، في وعي المسعدي الأديب المفكر، قادرة على الانسحاب إلى حقب تاريخية متباعدة، وإلى أشخاص يختلفون لغة وثقافة. وبذلك يضفي المسعدي على العناصر التراثية العربية لفدنية أبعاداً دلالية رمزية جديدة. ويجعل الهوية الثقافية قادرة على التعبير عن هواجس الآخر مهما اختلف امتزاجه الثقافي أو الجغرافي.

وتتشكّل هذه الهوية الثقافية من خلال اعتماد لغة قرآنية قديمة متماشية مع طموح أبطال المسعدي والإنسان عامة إلى تحقيق الخلود والطلاق. وبذلك يكون المسعدي قد سعى جاهدًا في أدبه إلى تحقيق ما عبر عنه في مقالاته من قدرة

ذلك أنَّ التراث عنده منطلق وقادح للإضافة والتوسيع .
وذلك وجه من وجوه تعامله التقدي مع التراث الأسطوري
في أدبه عامة وفي مولد التسيان خاصة .

خاتمة :

لقد وظّف المسعدي منتجات الفكر الأسطوري
(أساطير وزموز أسطورية) ومقوماته الزمزية (كالقداسة
والتعبير عن الحقيقة والعجيب والغريب والمتعالي)
ليخرج أدبه عامة ونصّ «مولد التسيان...» خاصة
إخراجاً فنياً طريفاً يثير في القارئ دهشة فكرية تحوِّله
من فضاء الحياة الدنيوية إلى ضرب من ضروب الحياة
المفارقة، وليعبّر، على صعيد المضمون، عن قضايا كلية
لا تاريخية أزلت الإنسان في مطلق الزمن والتاريخ . إنه
يعتمد شكلاً تراثياً قديماً ليستحضره في لحظة تاريخية
معاصرة، وليستند إليه إبّـان حدث الكتابة والإبداع،
وليقراء في ضوء قضايا عصره وقضايا الإنسان عامة .
فأضحى الأدب عنده فضاء يتساءل فيه مبدعه وقارته في
أنّ عن منزلة البشرية شأن التراجيديا اليونانية .

الثقافة العربية عامة على فرض مخزونها ومنجزاتها (31).
إلا أنّه استطاع أن يتجاوز في «مولد التسيان وتأمّلات
أخرى» التراث العربي إلى تراث إنساني عامّ . فقد استند
إلى مادة أسطورية تتشكل إراثاً بشرياً مشتركاً بين الشعوب
على اختلافها كأساطير الخلق والتكوين والموت والانبعث
والعود الأبدي، وكالزموز الأسطورية العامة مثل الغاب
والجبل والكهف والعين والبحر والنبات المقدّس ... فأضفى
على نصّه تبعاً لذلك أبعاداً إنسانية . فقد انفتح الكاتب في
«مولد التسيان وتأمّلات أخرى» على قضايا الإنسان الكبرى
في مطلق التاريخ كمصارعة الموت والزمان وطلب الخلود
والمطلق وتحدي الآلهة، ورسم لنصّه كيانه أدبيّاً يتراوح بين
الواقع والمثبود وبين الدنيوي والمقدّس المفارق . ويصبح
نصّ مولد التسيان نصّاً ذا بعد إنسانيّ، وذا هوية يمكن أن
يُنسب إليها كل قارئ مهما اختلف الأفق التاريخي أو
الثقافي الذي يصدر عنه .

لقد انطلق المسعدي في أثره السابق من مادة أسطورية ذات
هوية عربية، وانتهى إلى خلق هوية نصّية إسلامية شاملة،
فالمسعدي في «مولد التسيان وتأمّلات أخرى» مفرد في
الأصالة والتراث وناف لفكرة الاكتفاء به والإكتفاء عليه .

الهوامش والإحالات

- (1) يقصد بذلك تعبير الأدب -عند المسعدي- عن تجربة الإنسان أيّ إنسان في الكون والمجتمع أنظر لمريد
التفصيل - تاصيلًا لكيان ص 64
- (2) راجع تعاصيل أسطورية
Chevalier (J) et Gheerbrant (A) Dictionnaire des symboles Robert Laffont / Juptier 1982 P 786
- (3) «مولد التسيان وتأمّلات أخرى» . ص . 61 . (x) : زيوس أو زفوس Zeus الأوّل بين آلهة الهيكل
الإغريقي وآخر أبناء رها (Rhea) . يرمز إلى الروح والطاقة العقلية ويشه بمخادعة عميقة الخور والقرار لا
يستطيع أحد يلوغها ويغلّ بيته بيت النار أو المعرفة . إلا أنّ بروميثوس سرق النار من بيت (زيوس) واحتال
عليه وهبط بالنار رمز المعرفة إلى الأرض ليستضي بها الناس : فعايقه زيوس على صنيعه . انظر تفاصيل
ذلك تحليل أحمد خليل معجم المصطلحات الأسطورية دار الفكر اللبناني ط 1 1996 . ص ص
77 ، 78
- (4) راجع معجم الزموز (الفرنسي) . ص . 786 . وما بعدها
- (5) «مولد التسيان وتأمّلات أخرى» . ص . 77
- (6) يُعنى «أبولون» لدى اليونان إله الثور والضياء ويتميّز بالقوّة وشدّة البأس . أنظر معجم الزموز
الفرنسي لصاحبه غسالييه Chevalier و Gheerbrant . ص . 57 .

- (7) مولد النسيان وتأملات أخرى، ص. 71.
- (8) المصدر نفسه، ص. 54.
- (9) المصدر نفسه، ص. 54. تتواتر المحاكاة الساحرة للإله في أدب السعدي. إذ نجد لها صدى في سائر أعماله الأدبية. فقد عثر في السد عن سحرته من صاعته ونيتها إذ شتهه بالطل أنظر السد ص 56
- (10) المصدر نفسه، ص. 55.
- (11) لمزيد التفصيل: راجع الفصل السابق ص
- (12) مولد النسيان وتأملات أخرى، ص. 5.
- (13) المصدر نفسه، ص. 62.
- (14) المصدر نفسه، ص. 42.
- (15) المصدر نفسه، ص. 31.
- (16) المصدر نفسه، ص. 40.
- (17) المصدر نفسه، ص. 63.
- (18) المصدر نفسه، ص. 87.
- (19) المصدر نفسه، ص. 11.
- (20) المصدر نفسه، ص. 24.
- (21) المصدر نفسه، ص. 64.
- (22) المصدر نفسه، ص. 29.
- (23) المصدر نفسه، ص. 28.
- (24) طرح توفيق الحكيم في مسرحيته قصبة المعروف من خلال معلق «شهرار شخصية الساحر الذي عمل على أن يطمئن البطل الخائن (شهرار ويملك أسرار شهرار الأعر العامص فكان العشل ماكلهما أنظر مسرحية شهرزاد، ط 3، الدار التونسية للنشر، 1984.
- (25) المصدر نفسه، ص. 9.
- (26) المصدر نفسه، ص. 71.
- (27) مولد النسيان وتأملات أخرى ص 41
- (28) يمثل الطل L'ombre في الأدب ويرى معتقد لشعوب متعددة (سكان إفريقيا والصين) رمز الروح. إنه حسب شفاه Chevalier و Gheerbrant صورة الأشياء الزائفة وغير الحقيقية والمتغيرة (...) وهو الطبيعة الثانية للكائنات وللأشياء، ويرتبط عادة بالموث لدى الشعوب الإفريقية. أنظر : Dictionnaire des symboles Robert lafont jupiter 1982 P P 700 702.
- (29) المصدر نفسه، ص. 16.
- (30) المصدر نفسه، ص. 87.
- (31) يرى محمود السعدي في هذا الصدد أن للشرق كلمته الطريفة التي ينبغي أن يقولها للعرب ذلك أن ثقافته غنية برموزها ويقدرتها على الخلق والتجديد وإغالة قيم معنوية وروحية إلى الثقافة البشرية عمدة أنظر في هذا الصدد: «... تأصيلا لكيان» ، ص. ص. 149، 179. وما يملهما.

أسئلة حوار

بسمة البوعبيدي / كاتبة تونس

1 - قبل البداية : محمود طرشونة رجل متعدد: فهو سارد وباحث أكاديمي ومحقق للتراث ومترجم فأيهم أقرب إلى محمود طرشونة؟

- طُرح عليّ هذا السؤال مرّات عديدة وكان الجواب دوماً واحداً: التعدّد الذي يبدو من تنوّع مؤلّفاتي ليس تعدّداً حقيقياً إذ ركّزت جميع هذه الأنشطة على مجال واحد هو السرد، إلّا أن أوجه تناوله هي التي تختلف فثارة تتخذ شكل الرواية أو القصة وطوراً تكون نقداً أو ترجمة لهما، وفي مناسبات أخرى يقع التركيز على تحقيق نصوص سردية أو مقارنتها بشيئياتها في آداب أجنبية. فكلّ ما نشرت من كتب إذن لم يخرج عن نطاق السرد تاليفاً ونقداً ومحاذاً وترجمة وتحقيقاً. وهذا من شأنه أن يعمّق الاهتمام بهذا المجال الوحيد فيتنشع صاحبه بالكثير من تفاصيله وأسواره دون أن يقع في التشبّت والتشرد.

هذا بصفة عامة، أمّا إذا شئت دليلاً على ذلك فإنك تجدني في عناوين الكتب الخمسة عشر التي نشرتها إلى حدّ الآن والتي بلغ بعضها الثماني طبعات وبعضها الآخر خمسا، ومنها ما لم يتجاوز الطبعة الواحدة. فالروايات الثلاث (دنيا - المعجزة - والتمثال). سرد، والمجموعة القصصية (نوافذ) سرد، واطروحة دكتورا الدولة (الهامشيون في المقامات العربية وروايات الشطار

الاصبانية) مدوّنتها سرد، وترجمة رواية الطاهر بن جلون (صلاة الغائب) سرد، والتحقيق (مائة ليلة وليلة) سرد، والكتب النقدية (من أعلام الرواية في تونس - نقد الرواية النسائية- السنة السرد- الأدب المعاصر- مباحث في الأدب التونسي المعاصر، وغيرها) كلها في مجال السرد

أيها القريب إلى نفسي؟ في الحقيقة ليس لأحدنا سلطان خاص عليّ، فكما لا يفضّل الأب - أو الأم- أحد أبنائه أو بناته على غيره، كذلك لا أحابي بعضها، إن هي إلا ظروف وأحوال تفرض عليك اختيار هذا الشكل أو ذلك.

2 - فما الذي جاء بمحمود طرشونة إلى الكتابة والسرد محمداً؟

- لقد رأيت دوماً أن التّافّع لكلّ نشاط ثقافي أو مهني أو غير ذلك مَلَكَةٌ تصدر عنها وتوجّه خياراته واهتماماته. فهناك من تحركه مَلَكَةُ التقية وآخر مَلَكَةُ التجارة وآخر الفكر أو الشعر أو الفلسفة أو الرياضة وغيرها. ومن الناس من يَحظى بأكثر من مَلَكَةٍ واحدة. فالملَكَةُ ضرورية ولكنها غير كافية. فلا بدّ أن يصحبها كَسْب وصَقْل وإغناء وتهذيب.

وفيما يخصني فقد رأيتني منذ الطفولة ميّالا إلى كلّ ما يَمُتُّ إلى السرد بِصلة فركّزت عليه مُطالعاتي.

وسرعان ما تحولت من التّقبّل السلبي إلى الإنتاج فشرعت في كتابة القصص منذ عهد التلمذ في المعاهد الثانوية. وأيقنت أن السرد قدري وعشقي ومستقبلي. ولم أشك لحظة في عكته في نفسي فاتجهت إليه بكامل مهجتي لا أشرك به رياضة ولا علوماً صحيحة ولا غيرها.

3 - يقول محمد الصالح بن عمر في تقديمه لكتاب «عالم محمود طرشونة الروائي والقصصي»: ... فإذا كان توفر الملكة الإبداعية وإتقان اللغة ومعرفة تقنيات السرد والفرض تؤهل المرء بديها لممارسة كتابة الأصوصة وقول الشعر، فما هي بكافيا لتجمل منه روائيا...؟ فهل تتفق معه في هذا الرأي؟ وهل ترى أن الكتابة القصصية هي تجربة تسبق الكتابة الروائية وأن تراكم الخبرات والتجارب بالضرورة يؤدي إلى النص الروائي مع الموهبة طبعاً؟

- هذا القول - على طوله - مثير. فقطعه عن سياقه بهذه الصورة يؤهم أنه ينطبق على كتاباتي، في حين أضاف الناقد ما يخالف ذلك تماماً إذ قال: «إنما ثمة فرق جوهري بين «كتاب الرواية» الذي يقرأ بعلم وتقني بحث قد يكون في حد ذاته جيّداً فنياً - إبداعياً - أكثر كتاب الرواية عندنا! - «الروائي» الذي يصدر عن فلسفة هي ثمرة تجربة عميقة في الحياة» ثم صمى ضمن الصنف الثاني ملتحاً على «النضج الفني والقدرة على تقديم الجديد المفيد والرائق الشيق والطريف المتميز» (ص 9)؟

نعود بعد هذا التوضيح إلى سؤالك المتعلق أساساً بالفرق بين شروط كتابة الأصوصة وشروط كتابة الرواية. فالأولى في نظر الناقد تكتفي بتوفر الملكة وامتلاك الأدوات، بينما الثانية تقتضي زيادة على الشطين المذكورين اكتساب تجارب وفلسفة في الحياة. يمكن أن نستعين هنا بالمقولة الصوفية الشهيرة «إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة» ونطبقها على الأصوصة والرواية. فالأولى كما هو معلوم تقتضي التركيز والاقتصاد في اللفظ وفي الأحداث وفي الشخصيات، وهي بذلك لا تنقل تجربة هامة في الحياة، في حين عرّفت الرواية بأنها

فنّ التفاصيل وبالتالي فهي تصدر عن تجارب عميقة في الحياة ومعرفة الناس والمجتمعات والأفكار، وتعتبر عن نضج فكري وفني. إلا أنها ليست مرحلة تعقب مرحلة كتابة الأصوصة بالضرورة. فكانت الرواية الذي بدأ بكتابة الأصوصة لا شيء يمنعه من العودة إليها إذا اقتضى الموضوع وطبيعة الحدث والشخصية ذلك. فليس الأمر تحولاً من مرحلة الأصوصة إلى مرحلة الرواية بل هو اختيار الجنس الأدبي المناسب لما يعتزم الكاتب تبليغه. ولذلك ترى كبار الكتاب يراوحون بين الفئين إلى آخر حياتهم الأدبية.

4 - «أتحقّق باللغة وفي اللغة» هكذا قال «بنغينست». فما هي العلاقة أو كيف هي العلاقة بينك وبين اللغة خصوصاً أن البعض أكد أن رواياتك ارتقت لغتها إلى لغة شاعرية إيحائية؟

- لغة السرد الروائي معضلة كبيرة تجعل الكاتب في حيرة من أمره. فهو يخشى دوماً الوقوع في لغة تقريرية تجافله لا تضيف إلى لغة الصحافة والإدارة والتاريخ والعلوم الإنسانية أمراً ذا بال، كما يخشى أن تحيد اللغة عن «طبيعة الإبداع» لتجسّد داخل «لغة الأدب» وما فيها من نصنع وإفترعال عقيمين، وقد رأيت شخصياً أن ألتجّب هذه وتلك وأن أتوخى لغة الصلح الفني وما تزخر به من إيتاء وإيقاع هما من صفات الشعر لا محالة لكنهما ضروريان لتحقيق الذات «باللغة وفي اللغة» كما ذكرت. فاللغة كائن حيّ، لها تاريخ، كل مفردة فيها مشحونة أبعاداً وصوراً لا حدّ لها. إننا الذي يجبي على اللغة وعلى الأدب عموماً هو النصنع والتكلف وقد عمد إليهما «كتاب» رأوا في التسجع وحوشٍ اللفظ مثلاً دليلاً على امتلاك ناصية اللغة فقتلوا الأدب واللغة معاً كما قتلها الانسياق إلى لغة تقريرية جافة يستسهل أصحابها كتابة القصة والرواية فينحرفون عن القصة والرواية.

5 - يقول محمد الباريدي في قراءة له لرواية «دنيا» تحت عنوان «دنيا الجبرية في غياب السلطة» ما معناه أن رواية «دنيا» تتنازع بشكل أو بآخر مع روايتي (اللمس والكلام) لتجيب محفوظ و (يحدث في مصر الآن)

ليوسف القعيد، على الأكل أنها جميعا تأخذ من الرواية البوليسية. فما مدى صحة هذه الملاحظة؟

- أسلوب الرواية البوليسية ليس حكرا على كاتب دون آخر. وتبني كاتب تونس له- مثل فرج الحوار وغيره- لا يدل على تأثر بهذا الكاتب المشرقي أو ذاك. نحن نهمل مباشرة من الثقافة الغربية ونختار منها ما يتلاءم مع مواضيعنا وأساليبنا في الكتابة. ولا يدل ذلك على تأثر سلبي ومحاكاة، بل لا يخلو أي عمل اختار صيفا ما من الخطاب من الإضافة والتجاوز. والثابت أن لا أحد يكتب من عدم، فهناك تراكمات ثقافية عبر مختلف العصور والأمصار تستوَحَب وتُهمَّس وتُخرج إلى الناس في حُلل جديدة ومختلفة.

6- أي ما يسمى بالنص الذي حرّفته جوليا كريستيفا بقولها: «هو ذلك التقاطع داخل نص، هو قول مأخوذة من نصوص أخرى» إلى أي حد استندت من النص في روايتي «المعجزة» و«التمثال»؟ وقد أشار إلى ذلك الناقد الجزائري محمد ساري في مقاله «الرواية المعاصرة في تونس» للمعجزة «أموذجا» بقوله: «وهذه الرواية أكثر من غيرها قابلة لأن تقرأ بالاعتماد على ظاهرة النص»؟

- يمكنك أن تصيفي تعريفا آخر للنص ذكره نفس أستاذك عن فيليب سولارس وهو أنه «كل نص يقع في مفترق نصوص عدة فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، واستنادا وتكتيفا ونقدا وتعميقا». وهو الذي أراده الناقد الجزائري وبنى عليه نقده. فإذا خلا توظيف النصوص السابقة من التكتيف والتعميق والنقد وإعادة القراءة فإنه يتحول إلى اقتباس أو محاكاة سلبية غير مجدية، ثم إن النص ليس منهجا في الكتابة أو طريقة في التعبير والتصوير مقصودة ومدبرة، هو ما ترشح به النصوص الحاضرة من النصوص الغائبة المختزنة في ذاكرة الكاتب ووجدانه وثقافته. وهو عمل غير إرادي بل يفرض نفسه فرضا نتيجة استيعاب النصوص السابقة والتفاعل معها. فإذا تجاوز الحد اندرج في خانة أخرى من خانات الأدب المقارن ومستويات التأثير. أنا بخصوص حضوره في إحدى رواياتي أو كلها

فلست مؤهلا للخوض فيه وتحليله، فذلك من عمل النقاد والباحثين- وقد فعلوا وأجادوا- وما مثال محمد ساري ومقارنته لرواية «المعجزة» إلا دليل على ذلك.

7- أشار المتصف الجزار في دراسة له عن إحدى رواياتك إلى وجود تقاطع بين تجربتك وتجربة محمود المسعدي لوجود علاقة فكرية مردها كتاباتك عن مؤلفات محمود المسعدي. فما رأيك؟

- التقاطع موجود، والعلاقة الفكرية موجودة، وكتاباتي عن المسعدي موجودة، ولكنني كلما طرح عاتي مثل هذا السؤال أجيب بأننا نشترك في الاسم (محمود) ونختلف في اللقب، أي ننتمي إلى نفس الأسرة الأدبية التي قامت في القرن العشرين على ازدواجية اللغة والثقافة ونهلت من التراث العربي الإسلامي ومن عيون الحدائق الغربية. فمن الطبيعي أن نشترك في جملة من الاهتمامات والمناهج. ولكن التشابه يقف عند هذا الحد، فلكل منا شخصيته وأسلوبه. فلم أفكر قط في محاكاته كما فعل غيري وفشل فشلا ذريعا لأنه لم يعمل بقوله المصمّي نفسه: «كُنْ أَنتَ».

8- يقول قوزي الزمرلي في مقال له بعنوان «في دروب رواية دنيا»: «فأضحي صوت الراوي - أحيانا- رجعا لصدى اهتمامات الكاتب النقدية متغذبا بمرجعياته الفكرية» فإلى أي حد هذا صحيح؟ وإلى أي حد يمكن الفصل بين ذات الكاتب المبدعة وذاته الناقدة في عمل أدبي؟

- تلاحظين أن الناقد لم يعمم بل قال «أحيانا». وما رأي صدى للاهتمامات النقدية قد جاء على لسان إحدى شخصيات الرواية. فكان ذلك نوعا من تأمل الرواية في ذاتها. وقد صار هذا من صور التجريب الروائي اليوم. ومن الكتاب من يبالغ في استعماله حتى ولو لم يكونوا نقادا. والفصل بين ذات الكاتب المبدعة وذاته الناقدة في عملي أدبي ضروري في نظري ولكنه مُضِن لا يقدر عليه إلا من تحمّل معاناة تعييب جزء من محصوله بكل قسوة. وقد ينجح في صهر ذاته الناقدة في صلب العمل

10 - ختما على ما يشتغل محمود طرشونة الآن؟

- على الترجمة والسينما.

فقد انتهت من تعريب أطروحتي «الهامشيون في المقامات العربية وروايات الشطار الاسبانية» ونشرها المركز الوطني للترجمة منذ أشهر قليلة، كما انتهت من تعريب أطروحة المرحوم صالح المغربي عن «أدب الرحلة في المغرب العربي والأندلس» وسينشرها بإذن الله المركز نفسه. وأنا الآن بصدد تعريب أطروحة ثالثة للزميل راضي دغفوس بعنوان «اليمن، منذ البدايات إلى نهاية العصر العباسي» لفائدة المركز الوطني للترجمة أيضا. فهذه الأعمال وغيرها كتبت بالفرنسية لأسباب موضوعية تتعلق بظروف البحوث الجامعية في جامعتنا التي لم يكن يوجد فيها الإطار القانوني والأكاديمي اللازم، وقد أحببنا أن نعمم فائدتها فنقلناها إلى العربية.

أما السينما فهي في علاقة بمائوتة محمود المسعدي إذ كتبت سيناريو لشريط وثائقي وتخيلي عن حياته وأعماله هذه المائوتة هي أيضا من مشاغلي في الوقت الحاضر لكن الظروف الجديده قد عطل إنجاز البرنامج المصوح الذي صمّم لها، ولعل الأسابيع القادمة تأتي بالجديد بخصوص إنجاز ذلك البرنامج إذا صحّ عزم وزارة الثقافة وأذنت بافتتاح المائوتة.

الأيديعي فلا يتعلّق إليه إلّا من انطلق من أفكار مسبقة ومعرفة عميقة باهتمامات الكاتب. لذلك لا نجد مثل هذه الملاحظات عند نقّاد رواياتي غير التونسيين لأنهم ينظرون في النصوص بصرف النظر عن اهتمامات أصحابها.

9 - حسب رأيك إلى متى سيظل التواصل الثقافي متعثرا أو يكاد بين بلدان المغرب أو البلاد العربية ككل لولا التواصل الفردي والاجتهاد الفردي في المناسبات النادرة وحسب الصدف؟ وهل ترى - مثلا - لغة العصر الإلكتروني كفيّلة بحل مشكلة التواصل هذه أو على الأقل الحد منها؟

- عدم التواصل هذا عاتينا منه الأمرين وحكم بالعزلة على المغرب العربي بالنسبة إلى المشرق، وعزلة كلّ من أقطار المغرب العربي بعضها عن بعض. الأولى كأنها ناتجة عن نوع من الاكتفاء الذاتي عند إخواننا في المشرق فلا يسعون إلى معرفة آداب غيرهم، إلا ما شاء ويك، فضلا عن حواجز أخرى بنكية وديوانية يطول شرحها. أما الثانية فهي أيضا محكومة بحواجز تجارية مرتبطة بانقسامات سياسية حادة. هل الوسائل الإلكترونية كفيّلة بالحدّ من مشكلة عدم التواصل هذا؟ ربما، ولكنه حل جزئي إذ لا بدّ من تنقّل الكتاب والمجلة والصحيفة وغيرها من الأوراق.

ضج ماثوية الأديب محمود المسعودي
شهادات وفقرات متنوعة...

الجمهورية التونسية
وزارة الثقافة

République Tunisienne
Ministère de la culture

محمود
المسعودي

ARCHIVE

المثوية
100

Centenaire

2011 - 1911





ARCHIVE

دار الإبتداء
دار الثقافة تارترثة باسم محمود السعدي وفي ذلك
دلالة على رغبة الجميع في تخليد اسم الفقيه والإحاطة
بالمؤسسات الثقافية حتى تكون فضاءات تشجع على
الإبداع وتوصل لأدب الأجيال من المبدعين

تضمن الافتتاح معرضا للأثار الأدبية لمحمود
السعدي وفي جانب آخر صور فوتوغرافية تختزل بعض
مراحل حياة الفقيه الأدبية والسياسية

اشتمل الحفل على لوحة مسرحية تناثرت فيها مشاهد
أجساد لشخص اعتقدنا أنها جامدة لكن جمودها كان
لحين، فقد عادت إلى الحركة ومن ثمة إلى الحياة بعد
خطات، ولم تكن في استكانتها إلا تشخيصا للبعث
والإرادة اللامتناهية عند الإنسان، وهي ترجمة لفكر

عاشت مدينة تازركة مسقط رأس الكاتب
محمود السعدي يوم الجمعة 7 أكتوبر 2011 على
وقع الانطلاق في الاحتفاء بمائوية الفقيه التي تشمل
نظرائها مختلف مناطق الجمهورية ومستواصل فعالياتنا
إلى موفى شهر جوان من سنة 2012

وقد توافد عدد كبير من رجالات الثقافة والفن
والأدب والأكاديمين والإعلاميين لمواكبة هذا الحدث
الذي اعتبروه تأسيسا لكيان جديد للشخصية التونسية
خاصة أنه يأتي في ظل ما تعيشه تونس الثورة من
تأسيس للذات البشرية في ظل الحرية والكرامة، ونجد
في هذا الاحتفال تناغما بين أدب الفقيه وفكره الوجودي
وصيرورة ثورة 14 جانفي 2011 المقاطعة مع التهميش
والاستكانة والداعية للاتفاق وتأسيس الذات الإنسانية

المسعودي الوحدوي ونصوصه الداعية إلى التمسك بالحياة والتوق الدائم للحرية.

تم تركيز خيمة صنعت من أوراق الجرائد وتناثر فيها لوحات لمقطعات صحفية وأدبية من نصوص المسعودي على غرار آثاره «السبد» و«مولد النسيان» و«حدث أبو هريرة قال» و«تأصيلا لكيان»، وهي أعمال مازالت إلى اليوم مجال اهتمام المولعين التونسيين والأجانب على حد سواء.

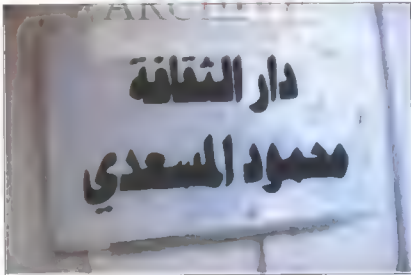
شمل حفل الافتتاح عرض -إلى جانب ما تقدم- بصمات أخرى للفقيد بالصوت والصورة من خلال تسجيلات لبعض الأحاديث والروبورتاجات التي وفقت للمسعودي.

اجتمع الحاضرون أن الفقيد كان مسكونا بهاجس الثقافة والمعرفة باعتبار أن هذين العنصرين -مسعودي هما الشريان المعدي لحياة الإنسان-، مسكونا بهاجس حماية لكل انتقال حضاري.

رغم انخراطه المبكر في السياسة إذ ساهم في العمل النقابي وتحمل مسؤولية التعليم في الحركة الوطنية ضد الاستعمار وتبلي وزارة التربية القومية ثم وزارة الشؤون الثقافية بترأس عدد ذلك مجلس النواب... لم تشغل الثقافة له بيت حبيبه سساسة عن مسرعه لابن عمي فقد كان له شمس مكثف في مظهره الأنيق والوسيكو وهي عددها من المساء للثقافة والعصبة، ثم أشرف على مجلة «المساحة» ومن بعدها مجلة «الحياة للثقافة» فضلا عن كونه رئيسا لمؤتمرات عدة وحاصل في مسأله المعاصرة إلى حوده ونحصل على الشكر.

خصص جانب هام من الافتتاح لتقديم برنامج الاحتفالات بالمئوية التي ستواصل فعاليتها إلى مولد شهر جوان القادم بمختلف جهات الجمهورية وستضمن حسب رئيس لجنة التنظيم الأستاذ محمود طرشونة :

محاضرات وندوات علمية) من رة دولية حول المسعودي ومسيرته وإبداعاته التي



تسمية دار الثقافة بتاركة باسم محمود المسعودي



الأستاذ عبد الحليم ياسين وشركاؤه أثناء توقيع كتابه على مجموعة من الكتب

- صلب من مركز الوطني للترجمة أن يقوم بترجمة بعض أعمال المسعودي ووضعها على محامل رقمية وتوزيعها على نطاق واسع.

- 115 معرضا وثائقيا وفنيا بهدف مواكبة الفن التشكيلي لمسيرة الفقيه.

إلى جانب عروض ثقافية مختلفة (ورشات في المسرح والشعر...)

أما في ما يتعلق بالنشر والتوثيق فتكفلت لجنة التنظيم بإعادة طبع الأعمال الكاملة لمحمود المسعودي، وهي أعمال تم طبعها سنة 2003 في 4 مجلدات (3 باللغة العربية و1 باللغة الفرنسية) وقد مقدت بعد سنة واحدة من صدورهما.

ويالتعاون مع مراكز النشر وخاصة المركز الجامعي

منتظم بيت الحكمة وسيحضرها باحثون أجانب من اليابان والولايات المتحدة الأمريكية وفرنس وسريجن وإسبانيا ومن بلدان عربية، فضلا عن تنظيم ندوة فكرية بمعهد العالم العربي بباريس.

- ندوة علمية متراصة بين تونس وجمهورية مصر العربية وذلك بتنظيم ندوة في تونس بمناسبة مائوية الأديب نجيب محفوظ وندوة ماثلة عن الأديب المسعودي في مصر.

- اقتراح على وزارة التربية ينص على تخصيص بعض الدقائق في الأقسام للتعريف بالمسعودي وتشيط ورشات في هذا الإطار في المعاهد الثانوية.

- طلب من القنوات الإعلامية أن تنظم ملتقيات لتبادل الآراء والمقالات.

- شماس من الشفرة نوصيه بأن تحرر ومصنعت
شهادته الخمسة على عقد

- الإعداد لإجراء مناقشة لإخراج مسرحية «السدة»
وهو حلم الفقيه

- بحر شريف وثاني تحييي يحسه بعض المشاهد
منسبة من عدد عقد

- قريح على شفرة لوطية بأن تسجل على أقراص
مصغرة حفص سفرية من برنامجي الأستاذ قريح
شهاب كتاب مفتوح «وبلا حدود» باعتبارها حصصا
تحت بند حرة

- بحر مرفع يكاد يحرر فيه أعمال الفقيه
بحر حرة - أي جانب شمال من البرز ينصب أمام
مدسة عقد ٢٠١٤ في مدينة الثقافة.

بشر - وضع خطة لأصدر حملة من رسائل جمعية
بدر صاب شى بروت ادب عقد

- حمل على جمع لأعداد حفص من محلي
«المحاث» و«الحياة شافية» - عدد شرفا - عشر
أسهامات عقد في كتيب - مسد ومثارة - حرة

- تكريم من عرف - مؤسسة محمود سعدي
بدر صاب - عقد

- بحث محقق حفص ناشد جمع في محقق حرة
وولقة على بحر - محقق حفص - لأدب حرة - حرة
في عقد

- فتح حب حرة مصد على بدر - بدر صعب
تكميل من قريح - حرة عرف ناشد وبع - حرة
بدر - حرة



بحر حرة - أي جانب شمال من البرز ينصب أمام مدسة عقد ٢٠١٤ في مدينة الثقافة.

- اقترح تسمية اسم المفيد على كنية العنوم الإيساسة والاحتفادعة ١١ أبريل ١٩٦٦ باعتباره مؤسسها.

- تسمية شارع 2 مارس ١٩34 الرابط بين كلية ٩ أبريل ووزارة الثقافة وقصر الحكومة بالقصبة بإسم المفيد.

- اقتراح اسم المفيد لجائزة وطنية في المرد.

- إصدار عدد خاص بالراحل في مجلة الحياة الثقافية.

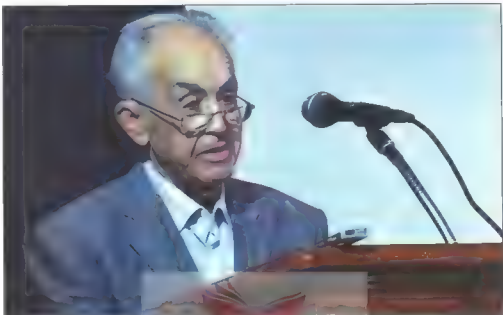
كان الافتتاح مشفوعا بتقديم شهادات لبعض

الشخصيات الفكرية والأدبية التي كانت لها علاقة بالمحتفى به وتذكر منهم الأساتذة عبد القادر المهييري وإبراهيم العبيدي وفرج شوشان ومنجي الشملي وتوفيق بكار... وكان من المفروض أن يحضر كذلك بعض الوجوه السياسية التي عايشت المفيد وهم السادة أحمد بن صالح وفرج الشاذلي ومصطفى الفيلالي.

ونورد في هذا الإطار شهادات لبعض ممن تقدم ذكرهم من الأساتذة (بعض هذه الشهادات مختصرة لرداءة التسجيل الصوتي) علها تسهم في التأريخ والتوثيق لمسيرة الراحل:



وجه مسرحة محمد شحسب سحت والارده



شهادة الأستاذ عبد القادر المهبري

«لم أعرف محمود المسعدي أستاذا في الصادقية، فلم أدرس بها. ولكنني مررت عندما كنت طالبا بمعهد الدراسات العليا وشرعت ابتداءً من شهر أكتوبر 1952 في اعداد الإجازة في اللغة والآداب العربية بهذا المعهد.

وكما تعلمون أن هذا المعهد أنشأ إثر الحرب العالمية الثانية وكان فرعاً من فروع جامعة السربون الفرنسية. وكان يضم مجموعة من الاختصاصات العلمية. وكان محمود المسعدي المدرس الوحيد المتمي لهذا المعهد بصفته مساعداً في مجالات العلوم الإنسانية والآداب بينما كان الأستاذ أحمد عبد السلام والأستاذ محمد عطية يلقيان دروساً عربية أسبوعية لكن الدراسة مع المسعدي لم تدم طويلاً لأنه إثر مقتل فرحات حشاد وما حدث من حوادث المقاومة أعقل وأبعد المسعدي واضطربنا للتحويل على أنفسنا في الدروس التي كان مكلفاً بها وقاطعنا الأستاذ الذي عيّن لتعويضه للتدريس وهو فرنسي من أصل تونسي يدعى هادي روجي. لكن الفترة القصيرة التي نلقيت فيها دروس المسعدي فلم تتجاوز 3 أو 4 أشهر. كانت مؤثرة في وأعتبر أنني مدين له فيما يتعلق خاصة بتوجيهي إلى الدراسات اللغوية.

إثر حصول تونس على الاستقلال الداهلي عيّن جلولي فارس وزير المعارف كما عيّن المسعدي نيساً لمصلحة التعليم الثانوي. وشاءت الصدفة أن تحصلت على الإجازة في شهر جوان 1955 وعيّنت في معهد خزندار. كان المسعدي إلى جانب مسؤوليته هذه قد عيّن متفقداً عاماً للتعليم في اللغة العربية وهذه الفرصة الثانية التي كانت لي به صلة باعتبار أنه قام بتقديم بصفتي

فجنية وكنت متعربيا من تلك الزيارة خاصة وأتني في ذلك اليوم اخترت نصا لم يكن مدرجا في البرنامج. كنت أنتظر ما سيقله لي ولكن المسمدي شكرني على ذلك لأنه اعتبر أنني اخترت نصا قويا.

لم تكن لي طيلة السنتين اللتين قضاهما المسمدي رئيسا على سلطة التعليم الثانوي صلة خاصة إذا استثنينا طلابي في آخر السنة الدراسية 1956 - 1957 والمتعلق برخصة تفرغ لإعداد التبريز وتقبل طلابي بالرفض. وقد اشتهر المسمدي في تلك الفترة بذلك أنه كان لا يسمح لأي أستاذ أن يغادر التعليم الثانوي وله الحق في ذلك لأن الإطارات كانت قليلة.

سعدا حين المسمدي وزيرا للتربية القومية في شهر مارس 1958 وعين في نفس الوقت الشاذلي القليبي مديرا للإدارة. أحدث ذلك مشكلة في التدريس في دار المعلمين العليا لأن الشاذلي القليبي كان يعمل مدرسا كامل الوقت في هذه الدار والمسمدي كان يقوم بدروس مرضية فلم يجدها من يعوض في بعض الدروس في نطاق اللغويات. دعاني المسمدي وفرض علي أن أقوم ببعض الدروس في إطار اللغويات، ولا أخفي عنكم أنني اغتبت الفرصة واشتركت فيه أن يحضر سبيلي في آخر السنة ويكفني من سنة تفرغ. فوعده ووفى بوعده.

سعد إصلاح التعليم أشير إلى أنني إثر العودة من باريس ورجوعي إلى التعليم الثانوي بمعهد نهج الباشا عينني (الوزارة) محمود المسمدي في هذه المدرسة بدون رغبة مني ورغم احتجابي على ذلك. في تلك الفترة جالت المسمدي فيما يُعرف باللجان المتناصفة وهي تنظر في ترقية الأساتذة وفي تأديبهم وتنظر خاصة في إعداد قائمة كفاية لمدرسي التعليم الثانوي وتلك مادة أرساها المسمدي وبإلتها تواصلت فيما بعد. كان المسمدي هو الذي يرأسها بنفسه وكان النقاش فيها صريحا وأذكر أنه لفت في شأني مرشح رفض المسمدي تسجيله على قائمة الكفاية بدون أن يبين لنا الأسباب الدامية إلى الرفض وهي أسباب يخل الإنسان من ذكورها. ولكن بعد إحصائنا أدلى لنا بالأسباب وكانت أسبابا موضوعية.

ومن الجدير بالملاحظة أن نظام التعليم طيلة زلاتي جلولي فارس ولعين الشاذلي تواصل حسب النمط الذي كان سائدا قبل تاريخ الاستقلال. ولعل أهم قرار اتخذ في سنة 1956 بمقتضى أمر مؤرخ في 26 أفريل 1956 هو قرار يمثل الخطوة الأولى لتوحيد نظام التعليم الثانوي أساسا أي ضم نظام التعليم الزيتوني إلى التحصيل. إلى إدارة التعليم الثانوي. وينص الأمر المصطلح له على إنشاء الجامعة الزيتونية وتعيين الشيخ الطاهر ابن عاشور رئيسا للجامعة الزيتونية وسُمي الشيخ ريكاتور. وهذا القرار خلافا لما هو شائع لم يقع في عهد المسمدي، ليس محمود المسمدي هو الذي ضم التعليم الزيتوني إلى التعليم الثانوي.

قبل أن يعين المسمدي وزيرا للتربية كانت تأنيبا الأخبار أو الشائعات بوجود نقاش في الوزارة حول إصلاح التعليم وإرساء نظام تعليمي تونسي. ومن هذه الأخبار أو الإشاعات أنه كان يوجد اتجاهان اثنان. أحدهما نخوي مرّتم بوجود الإمكانيات البشرية والمادية لنشر التعليم على نطاق واسع. أما الآخر فيرى أنه ينبغي استجابة لطلاب الحركة الوطنية امتغال كل الإمكانيات وأكثر من الإمكانيات المتاحة داخليا وفكريا قصد تكوين أكبر عدد من الأطفال من الالتحاق بالمدارس الابتدائية ثم الثانوية. والواقع أن هذا هو المطلب الذي كانت تتنازل من أجله الجامعة القومية للتعليم التونسي التابعة للاتحاد العام التونسي للشغل وكان المسمدي يرأسها قبل أن يضطك بالوزارة وأحمد عبد السلام أمينها العام. ففي وثيقة صادرة عن هذه الجامعة جا، ما يلي : «للتعليم وظيفة اجتماعية واضحة ولهذا وجب على الدولة أن تفتح أبوابها للجميع دون تمييز أيا كان ذلك التمييز».

عين المسمدي في مارس 1958 وزيرا للتربية. وما إن عين حتى انكب على تصوّر النظام التربوي وخطة مشروية للتعليم

وكون لجنة عامة يرأسها أحمد سيد السلاّم تفرّغت عنها لجان في اختصاصات من مختلف البوادر. وقد عيّنت هذه اللجان على قدم وساق طبقا لتصور عام حول مراحل التعليم ثلاث. وتفرّيع التكوين في التعليم الثانوي والمهني. ولم تنتهي السنة الدراسية 1957 / 1958 حتى كان النظام الجديد واضح المعالم والبرامج جاهزة بما مكّن الرئيس الحبيب بورقيبة في أول دورة من يوم العلم من الإعلان عن ذلك. وبدأ تطبيق النظام الجديد بصفة تدريجية ابتداءً من غرة أكتوبر 1958 أي بعد ستة أشهر من تعيين المسدي.

الواقع أن ما ساعد على تصور النظام التربوي التونسي وإرسائه في مدة وجيزة لا تتجاوز بضعة أشهر هو ما قامت به الجامعة القومية للتعليم طيلة سنوات من رصد حالة التعليم تحت الحماية واستنباط اللبائس التي ينبغي أن يلتزم بها نظام تعليمي تونسي صرف ووضع الخطة الممكنة لتحقيق ذلك.

وقد جُمع كل ذلك القانون الصادر في 4 نوفمبر 1958. وينص القانون على مجموعة من اللبائس من أهمها ، فتح التعليم في وجوه جميع الأطفال ابتداءً من السن السادسة ومجانبة التعليم والإعلان عن إجبارته إلى سن 13 كليا توفرت إمكانية ذلك.

وقصد فتح الأبواب أمام كل الأطفال حددت ساعات التعليم في السنتين الأولى والثانية بـ 15 ساعة أسبوعية حتى يمكن استغلال كل قاعة في المدارس الابتدائية لقبول فوجين في اليوم الواحد.

وحددت سنوات التعليم الثانوي بـ 6 سنوات عوض 7.

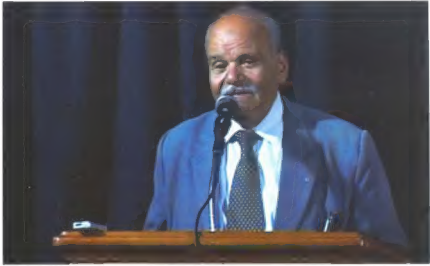
كما تقرر تفرّيع التعليم الثانوي بعد السنة الأولى منه إلى ثلاث شعب وأريد أن نلاحظ هنا أن هذه الشعب الثلاث هو ما ساء المسدي الشعب الأصلية وهي التي تدرس فيها العلوم باللغة العربية. والشعبة الثانية هي شعبة مستوحاة من النظام الصاقي. والشعبة الثالثة كانت تسمى شعبة ج وهي شعبة تأوي التلاميذ الذين درسوا في المدارس الفرنسية ولم يكن لهم أي تكوين في اللغة العربية. وصراعنا ما نقضت هذه الشعب.

أما الشعب الأصلية فقد ظلت قائمة طيلة وزارة المسدي إلى أن انتهت مهنته في قوة جويلية 1968.

المسدي كان وزيرا ميدانيا. ينزل إلى الميدان. يتابع تطور الإصلاح الذي أحله على التعليم. يعقد الاجتماعات. يحضر الدروس في مدرسة تشرح الأساتذة الصاعدين. وكنت من أمانتها وحضر بعض دروسهم. وكان يحضر الإمتحانات. معنى ذلك أن العمل الذي قام به المسدي ليس عملا سياسيا يجري وراء الكواليس وإنما كان عملا أستاذ.

وأشعر هنا إلى أنه عندما يُقدّم المسدي يجب أن يُقدّم بأنه أستاذ وأديب ومفكر. لا تنصوا دوره كأستاذ لأنه كان يؤمن بأن مهنة التعليم هي رسالة.

وشكرا



شهادة الأستاذ إبراهيم العبيدي

ARCHIVE

تحية وفاة، لروح محمود المسعدي بمناسبة المئوية مائة كونسيم لم يتشوهه على غرار

« Telle que disais le héros romantique, mon malheur c'est que je demeure incompris »

هذا ما جرى بالضبط للرحوم محمود المسعدي

لقد عرفت شخصيا الأستاذ عن طريق إخوة لي كانوا يزاولون التعليم بالمرحلة الثانية من التعليم الثانوي بالعاصمة في بداية خمسينيات القرن الماضي ومن جهة ما كان يتداول على لسانهم آنذاك أنّ الأستاذ كان يسافر بانتظام إلى باريس ليجازر بجامعة (الضربون) .

ولما التحقت في خريف 1935 لأدرس بالعاصمة بدأت أتعرف على النضال النقابي لمحمود المسعدي وذلك في صفوف جامعة التعليم التابعة للإتحاد العام التونسي للشغل إلى جانب قريبته (شريفة) وابن بلدتي عثمان كيلاني (قديم عام بمنزل بورقيبة وأحد مسيرمي جمعيتها الرابضة) وكان نتيجة نشاطهم الوطني، إبعادهم من طرف السلط الاستعمارية إلى معشد زعرور كما ساهم في التعريف به أخوه أحمد التليلي الزعيم النقابي.

والمسعدي هو أيضا عرف به وقد علت بعد ذلك أنه كان مكن المقر أن يخلع فرحات حشاد في أمانة الإتحاد بعد استشهاده ولكن شأت الإقذار أن تسير الأمور عكس ذلك وتولى المسؤولية تلميذة أحمد بن صالح العائد من بروكسال (صانقة 1954) .

وبمجرد حصول تونس على الاستقلال الداخلي وتعويض إدارة التعليم الصومسي بوزارة العلوم والمعارف التحق بها المسعدي كرئيس مصلحة التعليم الثانوي ليصبح سنة 1958 كاتب دولة للتربية القومية في حكومة بورقيبة.

ويحصل له شرف تنفيذ المخطط التربوي الأول للجمهورية التونسية ذلك المخطط الذي انبثق عن اختيار الحزب الم

الدستوري التونسي والذي يطلق عليه خطأ برنامج محمود السعدي).

وكانت من أولى أهداف ذلك المخطط نشر التعليم وتوحيد مناهجه أثبتت في السنوات الماضية وفي عديد المناسبات

قضية جامع الزيتونة (قيص عثمان الحديث) ونسبت إلى محمود السعدي بعد بورقيبة مسألة إغلاق جامع الزيتونة .

المرحوم محمد مزالي نفسه لم يصد عن الجعابة وأصد ذلك إثر عودته من المنفى بمؤسسة التوجيه.

إذن نهشت لحم محمود السعدي أقلام كثير وتناسوا إيجابيات ما أحلقوا عليه إسم برنامج السعدي.

فكيف كان التعليم بتونس قبل أن يشرف على حظوظه السعدي طيلة 10 سنوات؟

التعليم الابتدائي : كتابات لتخفيض القرآن، مدارس ابتدائية مزجوة اللغة، مدارس قرآنية شعبية. نسبة محدودة من

الأطفال يلتحقون بدروسها.

التعليم الثانوي : جامعة الزيتونة وفروعه بلغ عدد واده 16000 سنة 1955. أفاق تشغلهم محدودة وقع تصغيره في

المرحلة الأخيرة من الاخلال بغضل مصلين توزيع نوعين : عصري وعلمي.

بعض المعاهد ببعض المدن الكبرى بها تعليم فرنسي - فروع تكوينية ببعض المدن (تعليم قصير). مدارس إسرائيلية

- مدارس مسيحية.

التعليم العالي : فرع لجامعة الشربون للتخضير لاالتحاق بها - تعليم عالي زيتوني في الآداب وفي العلوم الشرعية يتوج

بالشهادة العالية، مدرسة حقوق تونسية ومدرسة إدارية. وبالجملة فكل هذه المؤسسات كانت تعد بالاصابع ولما سبق ذكره

يشرف على إدارة هاته المؤسسات مدير فرنسي.

وبتوالي السعدي الوزارة باهر بتوحيد المناهج ونشر التعليم الإبتدائي والثانوي وفتح جامعة سنة 1960.

وتوفير المحلات المدرسية أحدثت عديد المدارس والمعاهد ووقع استغلال التكنيكات التي غادرها الجيش التونسي لتركي

مدارس إعدادية. أما بالنسبة للإطار فقد فتحت عدة مناهضات الزيتونيين (1000) سنة 1958 أخضعوا لتربص سنة 1965 مناظرة

ثانية وتربص أثنا. المظلة الصيفية. كتابه محمود السعدي الإحالة إلى فرنسا وبلجيكا ليجلب معلمين لغة الفرنسية وسميت

شعبة تشريع المعلمين بالمعاهد قبل تركيز مدارس خاصة وفي سنة 1960 افتتحت الجامعة.

واعتمدت خطة التكوين السريع لتوفير أساتذة مساعدين للمعاهد التونسية وإحارلات متوسطة لدواليب الدولة الأخرى

بواسطة التعليم الإعدادي الذي أشرف على حظوظه المرحوم فرج جباس.

وننتج من تصميم التعليم الضخم من المنقطعين (نعمهم أحمد بن صالح «المفجرات») على غرار ما نلاحظه اليوم من عديد

المحاطلين عن العمل في صفوف حاملي الشهادات العليا.

فتنظم البحث والتقصي في قضية جدوى التعليم على منابر الدراسات الاشتراكية التي يمشها الحزب الاشتراكي الدستوري.

وبانتهاء المخطط التربوي الأول عين على رأس كتابة الدولة أحمد بن صالح وكان آخر قرار أعضاء السعدي إغفاء (شريعة)

من إدارة معهد باب جديد بالصاعصة.

وواصل محمود السعدي نضاله في مواقع أخرى، وزارة الثقافة، رئاسة مجلس النواب بدون أن ننسى خدمة اللغة العربية

والحديث يطول في ذلك وأتركه لذوي الاختصاص .

رحم الله محمود السعدي وجزاه حق قدره.



مقتطف من شهادة الأستاذ منجي الشملبي

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

«... إن المسعدي أكبرته رجالات الجامعة على رأسهم محمود طرشونة وتوفيق بكار.. لم أكتب يوماً كلمة عن المسعدي وقد ندمت وحزنت على ذلك، ولكنني أكبرت به وعزفت به الطلبة في الدروس.

الشهادة هي الاستدلال على مواقف وقضايا وليست بحثاً فكرياً.. عرفت المسعدي في الصداقية عندما دخل علينا القسم وأنا في السنة الثالثة وكان غاضباً وقال لأحدنا اصعد إلى الصبورة وهو الدكتور الطاهر بوكري (طبيب الآن متقن)، أمره بكتابة جلة ثم أمره بحساب الأحرف فيها، وعندما تدخلت على أساس أنني مغتر بلغتي وأجبت عن سؤال المسعدي وكنت صغولاً، قال لي أنت مخطن.

أستاذ كبير ورجل عظيم، بقيت فترة لا أكله لشدته في التدريس وعلوه لكنه يبقى رجل علم وفكر.

كنت معجباً خاصة بكتابه «حدث أبو هريرة قال» لأنه كتاب يذكّرني بكتابات الفيلسوف نيتشه. وأجد كذلك علاقة بين «حدث أبو هريرة قال» وكتاب «الروح المتبردة» لجبران. أيضاً وأكثر من هذا أن كلمة إرادة الحياة وجدتها في جبران قبل الشاببي وهذا ليس استنقاصاً لـ من الشاببي ولا من المسعدي... وهي نصوص من صلب الأدب المقارن....»



ARCHIVE

مقتطف من شهادة الأستاذ توفيق بكار
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

«...الحديث عن المسعدي يطول . شخصيا ما تتلذذت له . كانت دراستي الثانوية في معهد ليسي كارنو. وإنما كنت أسمع عنه من أتباعي تلامذة الصديقة من كان معي في الجمعية الكشفية الكشافنة التونسية. طرافته كأستاذ. علمه. سخوه. قسوته أحيانا مع الطلبة. ينكت التلميذ وينكت عليه. يعني شيئا من القسوة ولكنه كان متبيرا تميزا فريدا من بين الأساتذة...
كان المسعدي يتقبل الانتقادات. فكم من مرة أشير له بشي. ويكون رجب الصدر..
كان حريصا على أدبه وأصدا. أدبه..
أهديت باسم المسعدي نسخة من كتاب حدث أبو هريرة قال « لكل من نجيب محفوظ. ولم يشكرني هذا الأخير على ذلك. فلم يكن يحبّ أدب المسعدي.. ونسقة لتوفيق الحكيم وقد شكرني على ذلك..
إن توعية إبداع المسعدي كانت تثير غيرة. لذلك كان هناك نوع من الصدّ خاصة في المشرق. لقد خلق نمطا من الأدب المصري. ابتكر أدبا يظهر كأنه قديم ولكنه حديث..
للقارئ أن ينتقد أو يُعجب وذلك وفق عبارة المسعدي «هذا كتاب لإحيا. نارك»...»